



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

CLEYTON DE MELO NÓBREGA

**(RE)PERFORMANCE PRETA COMO MEDIAÇÃO ARTÍSTICA EM
MUSEUS**

Recife

2022

CLEYTON DE MELO NÓBREGA

(RE)PERFORMANCE PRETA COMO MEDIAÇÃO ARTÍSTICA EM MUSEUS

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV – UFPB/UFPE) como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos e à linha de pesquisa Processos históricos e teóricos em Artes Visuais.

Orientador: Professor Dr. Robson Xavier da Costa.

Recife

2022

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Nóbrega, Cleyton de Melo.

(Re)Performance preta como mediação artística em museus /
Cleyton de Melo Nóbrega. - Recife, 2022.
102f.: il.

Orientação: Robson Xavier da Costa. Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa Associado de
Pós-Graduação em Artes Visuais.

1. Artes Visuais; 2. (Re)Performance preta; 3. Mediação
cultural. I. Costa, Robson Xavier da. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

CLEYTON DE MELO NÓBREGA

**(RE)PERFORMANCE PRETA COMO MEDIAÇÃO ARTÍSTICA EM
MUSEUS**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV – UFPB/UFPE) como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos e à linha de pesquisa Processos históricos e teóricos em Artes Visuais.

Aprovada em: 28/06/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Robson Xavier da Costa (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Prof^a. Dr^a. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (Examinadora Titular Interna)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira (Examinador Titular Externo ao Programa)
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

O mundo é repleto de experiências
extraordinárias.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Abigail Melo, minha avó Eunice Melo e minha tia Edna Costa, por me ensinarem sobre amor, respeito, compromisso e fé. Vocês sempre estarão em meu coração e pensamentos.

Aos meus irmãos Cristiano Nóbrega, José Lucas Nóbrega e Arthur Nóbrega, pelo companheirismo, apoio e conselhos, eu amo vocês.

Ao Prof. Dr Elton Bruno Soares de Siqueira por estar sempre me apoiando e acreditando em minhas potencialidades acadêmicas.

A todos os professores, amigos e colegas do (PPGAV – UFPB/UFPE), em especial Naliana Mendes, Anna Rayanne e Patrícia Correia, por todo processo de aprendizado, trocas e apoio na minha trajetória no programa. Agradeço ao Prof. Dr. Robson Xavier da Costa pelo companheirismo, paciência, aprendizagem e respeito. Agradeço a Prof^a. Dr^a. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral pelos conselhos, simpatia e apoio durante toda minha trajetória no programa e também o Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira, que tanto me fez refletir sobre minha escrita e produção acadêmica presente e futura, gratidão.

Agradeço em especial aos meus amigos Juliabe Balbino, Alisson Henrique e Jamille Barros, gratidão por acreditarem em mim e pela ajuda. Estendo o agradecimento a todos os meus amigos que ajudaram direta ou indiretamente o processo de escrita e pesquisa deste trabalho, vocês moram no meu coração.

RESUMO

A (re)performance, metodologia que possibilita revisitar obras performativas, pode potencializar novos olhares e perspectivas em relação a obras já produzidas. Esta pesquisa dialoga com o campo da teoria das Artes Visuais por meio do estudo da (re)performance, mídias virtuais e audiências. O objetivo geral desta pesquisa é investigar as potencialidades do uso da mediação cultural em museus por meio da (re)performance na Exposição Permanente do Acervo Museu do Homem do Nordeste. A pesquisa está vinculada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba (PPGAV – UFPE/UFPB). Pretende-se utilizar a abordagem da escrita tendo como objeto uma performance autoral, intitulada “Mirueira e seus Mucambos” (2022). Essa (re)performance aconteceu na exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), problematizando questões relacionadas à performance negra, arte, museus e seus públicos. O foco desta pesquisa é o contexto das instituições culturais, particularmente o Museu do Homem do Nordeste, tendo como principais referências Conceição Evaristo (2020), Eleonora Fabião (2008), Djamila Ribeiro (2019) John Dewey (2008) e Maria Piñeiro (2016). Os resultados indicam o potencial do uso da (re)performance preta como possibilidade frutífera de mediação em equipamentos/museus culturais. Tais resultados motivam processos de pesquisa sobre fruição e mediação artística. Desencadeando diálogos sobre experimentação artística e questões étnico-raciais.

Palavras-chave: Artes Visuais; (re)performance preta; mediação cultural; experimentação artística.

ABSTRACT

The (re)performance, a methodology that makes it possible to revisit performative works, can enhance new looks and perspectives in relation to works that have been produced previously. This research dialogues with the field of Visual Arts theory through the study of (re)performance, virtual media and audiences. The general objective of this research is to investigate the potential of the use of cultural mediation in museums through (re)performance in the Permanent Exhibition of the Museu do Homem do Nordeste Collection. The research is linked to the Associated Postgraduate Program in Visual Arts, of the Federal University of Pernambuco and Federal University of Paraíba (PPGAV – UFPE/UFPB). It is intended to use the writing approach having as object an authorial performance, entitled “Mirueira e seus Mucambos” (2022). This (re)performance took place in the permanent exhibition of the Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), problematizing issues related to black performance, art, museums and their audiences. The focus of this research is the context of cultural institutions, particularly the Museu do Homem do Nordeste, having as main references Conceição Evaristo (2020), Eleonora Fabião (2008), Djamila Ribeiro (2019) John Dewey (2008) and Maria Piñeiro (2016). The results indicate the potential of using black (re)performance as a fruitful possibility of mediation in cultural facilities/museums. Such results motivate research processes on artistic enjoyment and mediation. Triggering dialogues about artistic experimentation and ethnic-racial issues.

Keywords: Visual arts; black (re)performance; cultural mediation; artistic experimentation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Alinhavado em flor	11
Figura 2 - Brincantes	15
Figura 3 - Marcas e presenças	18
Figura 4 - Descotidiano	26
Figura 5 - Vida em movimento	34
Figura 6 - Que cantos? E quais serviços?	40
Figura 7 - Abolição e cultura	43
Figura 8 - Mirueira, Paulista ancestral	45
Figura 9 - Demarcações culturais	47
Figura 10 - Guias e lutas	53
Figura 11 - Pureza Tupiniquim	61
Figura 12 - Programação	62
Figura 13 - Divulgação	65
Figura 14 - Atravessamentos Estéticos	66
Figura 15 - Divulgação	67
Figura 16 - Pureza Encarnada	69
Figura 17 - Pureza Encarnada	69
Figura 18 - Pureza Encarnada	70
Figura 19 - Pureza Encarnada	70
Figura 20 - Pureza Encarnada	71
Figura 21 - Pureza Encarnada	71
Figura 22 - Mirueira e seus Mucambos	79
Figura 23 - Mirueira e seus Mucambos	80
Figura 24 - Mirueira e seus Mucambos	80
Figura 25 - Mirueira e seus Mucambos	81
Figura 26 - Mirueira e seus Mucambos	81
Figura 27 - Mirueira e seus Mucambos	82
Figura 28 - Mirueira e seus Mucambos	82
Figura 29 - Mirueira e seus Mucambos	83
Figura 30 - Caminhar e seguir	84
Figura 31 - Mirueira no amanhecer	86
Figura 32 - Terminal de ônibus da Mirueira	87
Figura 33 - Hospital da Mirueira ao fundo	88
Figura 34 - Entardecer quadra da Mirueira	89
Figura 35 - Reflexos da Mirueira	93
Figura 36 - Museu de si	95
Figura 37 - Mirueira em mim	96

LISTA DE SIGLAS

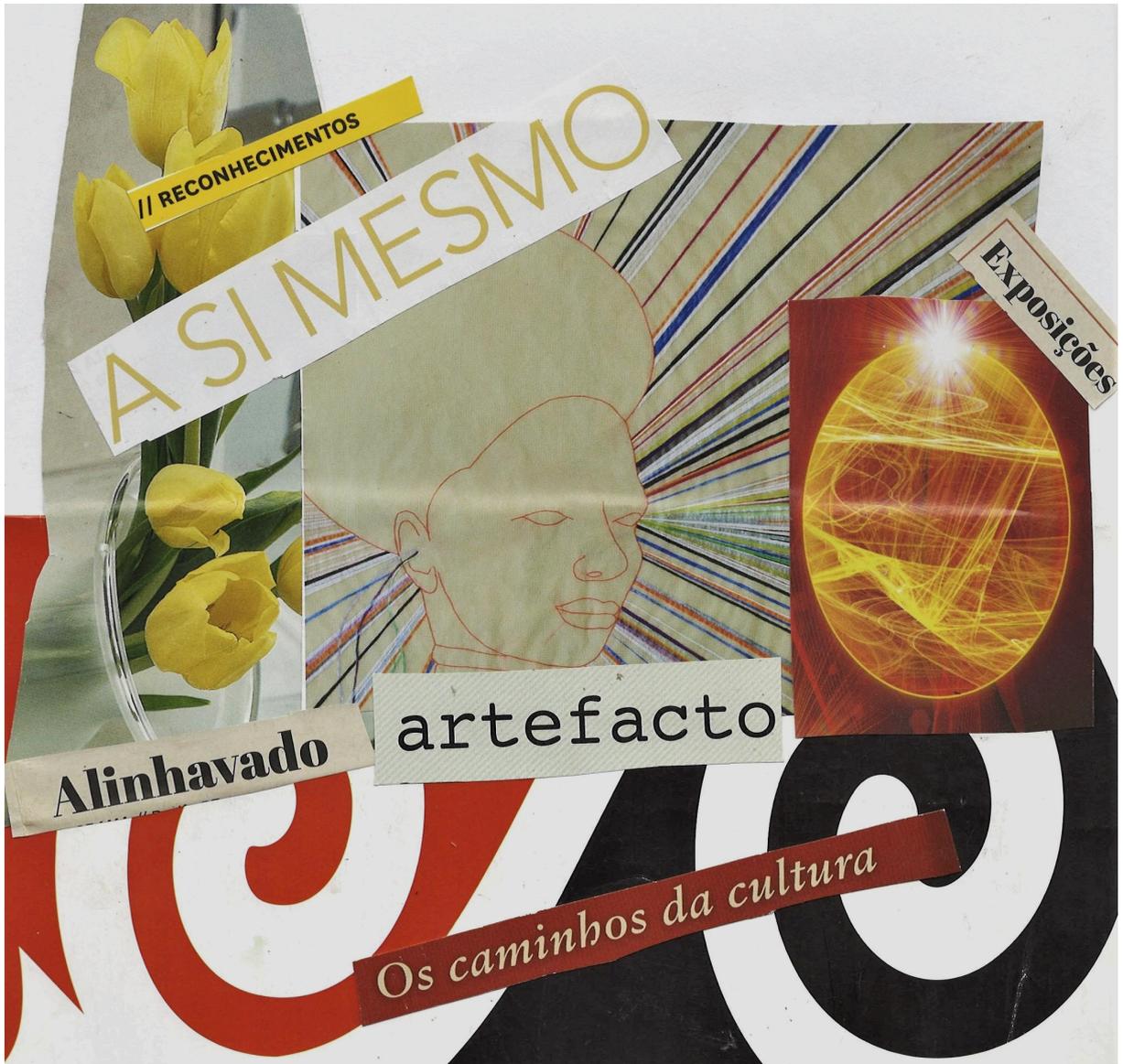
EC	Espaço Ciência
IRB	Instituto Ricardo Brennand
MAB	Museu da Abolição
MUHNE	Museu do Homem do Nordeste
RMR	Região Metropolitana da Cidade do Recife

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O BAIRRO DA MIRUEIRA, (RE)PERFORMANCE E PRETITUDE	15
2.1	BREVE HISTÓRICO SOBRE O BAIRRO DA MIRUEIRA	16
2.2	PERFORMANCE PRETA	20
2.3	POTENCIALIDADES DO ATO PERFORMATIVO E O CORPO PRETO	27
2.4	O CORPO-POLÍTICO PRETO	41
3	(RE)PERFORMANCE COMO PROPOSTA DE MEDIAÇÃO EM MUSEUS	45
4	REFLEXÕES SOBRE QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS E (RE)PERFORMANCE	84
	REFERÊNCIAS	99

1 INTRODUÇÃO

Figura 1 - Alinhavado em flor



Fonte: Cleyton Nóbrega. Alinhavado em flor. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

Desde muito pequeno já gostava de criar. Em meio aos personagens e seres que criava e conversava, ia imaginando mundos e histórias, a arte, o teatro, a música, e os museus sempre fizeram parte de minha vida. Nascido no subúrbio, na cidade do Paulista, que faz parte da Região Metropolitana da Cidade do Recife (RMR) - PE, e filho de um casal interracial, acabei percebendo o quanto o mundo pode ser diverso e por muitas vezes difícil, preconceituoso e também danoso para determinados grupos sociais e para as pessoas. Por me relacionar com a arte e pelo fato de ter nascido em uma família de artistas, acabei experimentando as facetas da vivência por meio de uma ótica particular e peculiar.

Lembro-me que quando era criança, tive a oportunidade de estudar em uma escola com uma professora aventureira, ela levou a minha turma em diversos lugares (como a Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco, onde conheci o método de leitura em Braille, encantei-me pela curiosidade-ação do saber, no processo de decifrar as experiências e aprendizagens), visitamos projetos, parques e museus da cidade do Recife, Olinda, o sítio histórico de Igarassu e até mesmo o Museu Forte Orange na ilha de Itamaracá. Fiquei encantado, como criança que era, com os museus; e creio que a construção de uma relação com esses espaços, veio mesmo a partir dessas vivências da infância. Desde que eu era criança os museus fazem parte de meu imaginário. Pude aprender tanto sobre o lugar onde nasci e tantos saberes sobre arte, história, cultura e vida na infância. Guardo com carinho tais memórias.

Já adulto e rumo aos desafios da vida, ingressei na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e lá, entre idas e vindas, me vi enquanto estudante do curso de Licenciatura em Teatro, e pude ter um contato aproximado com a performance, experimentando e criando na universidade e fora dela, sozinho ou acompanhado de meus colegas. Em certa altura da graduação soube que um museu que eu havia visitado na infância, o Espaço Ciência (localizado na cidade de Olinda - PE), estava com vagas de estágio para a coordenação de Teatro existente no museu. Lá eles utilizavam o que podemos classificar de Teatro instrumentalista, ou seja, a coordenação de Teatro do museu utilizava-se de linguagens da Pedagogia do Teatro para passar conhecimentos ao público sobre outros campos do saber.

Anos depois estagiei neste museu fazendo parte da coordenação de Teatro, aprimorando os saberes em relação ao fazer performativo e a educação museal, tendo em vista as diversas ações educativas propostas pelo educativo do museu.

Encantei-me com a forma de lidar com a educação a partir da ótica da mediação em museu, e após essa experiência tive a oportunidade de estagiar no educativo do Instituto Ricardo Brennand.

O Instituto Ricardo Brennand (IRB) é uma instituição cultural brasileira localizada na cidade do Recife-PE, no bairro da Várzea, onde pude aprender sobre os processos que tangenciam a mediação cultural tendo como premissa o uso da (re)performance como proposta de mediação, o que levou a diversos trabalhos (re)performativos e ações educativas. O que me inspirou sobre a temática da mediação artística em museus utilizadas como propostas de mediação nesses espaços, e que tempos depois acabou sendo o meu tema do TCC na graduação.

Em seguida tive a oportunidade de estagiar e depois ser contratado como mediador/educador no Museu do Homem do Nordeste (MUHNE) – Museu histórico antropológico localizado na cidade do Recife-PE. Dialogando de forma regular com a mediação cultural nesse equipamento cultural, continuo em processo de descobertas e fomento de aprendizagens sobre museus, mediação artística, questões étnico-raciais, corporeidade e performance.

Esta pesquisa tem como objetivo geral investigar as potencialidades do uso da mediação cultural em museus por meio da (re)performance na Exposição Permanente do Acervo Museu do Homem do Nordeste. E como objetivos específicos: 1) Problematizar questões sobre a representatividade dos afrodescendentes na Exposição Permanente do Acervo Museu do Homem do Nordeste. 2) Investigar a relação dos corpos negros, o lugar de onde se vem e os espaços de legitimação de discurso na Exposição Permanente do Acervo Museu do Homem do Nordeste. 3) Discutir sobre mediação artística durante a pandemia de Covid-19 na Exposição Permanente do Acervo Museu do Homem do Nordeste.

Nosso problema de pesquisa parte do seguinte questionamento: qual a potencialidade do uso da (re)performance preta como proposta de mediação cultural nos museus? Os corpos expressam-se por intermédio da voz, dos gestos, dos movimentos corporais? Os corpos têm relações diferenciadas na sociedade, geralmente delimitadas por classe social, gênero ou etnia? Nossa pesquisa discute sobre um corpo negro periférico que dialoga sobre sua trajetória e relação com seu bairro, a arte, o museu, e a representatividade dos afrodescendentes nesses equipamentos culturais.

O nosso trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, intitulado "O Bairro da Mirueira, (Re)performance e pretitude", escrevo sobre o bairro da Mirueira, localizado na cidade do Paulista, no estado de Pernambuco. Problematizo questões étnico-raciais relacionadas à vida dos afrodescendentes e também sobre performance preta.

No segundo capítulo, intitulado "(Re)performance como proposta de mediação em museus", escrevo sobre a arte e política, relacionando o fazer artístico com os processos de experimentação na arte, dialogando também sobre mediação cultural.

No terceiro e último capítulo, intitulado "Reflexões sobre questões étnico-raciais e (re)performance", erijo análise crítica sobre os meus trabalhos (re)performativos em diálogo com preceitos étnico-raciais e mediação artística.

2 O BAIRRO DA MIRUEIRA, (RE)PERFORMANCE E PRETITUDE

Figura 2 - Brincantes



Fonte: Cleyton Nóbrega. Brincantes. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

As experiências de vida estão relacionadas com as nossas vivências. Somentamos que ao longo da vida acabamos por construir relações significativas com os bairros onde moramos e as pessoas e/ou circunstâncias em que nossas relações de experimentação e desvelamento da vida podem nos propiciar.

Tendo em vista as experiências de vida no que tange à individualidade, podemos observar que essas são únicas, e estão relacionadas com entendimentos e percepções de mundo, como também diversos outros fatores, os quais se relacionam, por exemplo, à etnia, classe social, etc. Essas características

configuram-se enquanto marcadores sociais. Esses marcadores sociais estão ligados com as localidades em que vivemos e os grupos sociais aos quais pertencemos.

Na sociedade brasileira o racismo e sua estrutura de violência se perpetuam de maneira velada. Vivemos em um país onde as pessoas se dizem não racistas, mas que tem uma elite científica debruçada sobre o mito da “democracia racial”. O que pode nos levar a ponderar sobre a vivência de um indivíduo brasileiro negro e seu bairro. Sua vivência é completamente diferente da de um indivíduo branco e o seu próprio bairro.

Na vida em sociedade somos caracterizados por marcadores sociais diversos como os de gênero, sexo, político, dentre outros. Acredito que a relação entre os corpos e o meu bairro, chamado de Mirueira, são mediadas pela realidade de violência contra os corpos negros e a forte relação do bairro com as religiões de matriz africana, além da religião cristã, que fazem parte de minha realidade e do meu imaginário.

Vivi boa parte da minha vida em um bairro negro, periférico. O bairro da Mirueira que fica localizado no estado de Pernambuco e faz parte da Região Metropolitana da cidade do Recife (RMR). Foi nesse lugar que cresci, e moro até hoje com a minha família, fico pensando como seriam minhas escolhas no âmbito acadêmico e pessoal, caso não fosse morador desse bairro, tendo em vista a enorme influência exercida por ele em minhas experiências de vida.

2.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE O BAIRRO DA MIRUEIRA

Como descrito anteriormente, moro no bairro da Mirueira, na Cidade do Paulista, que pertence à (RMR), no estado de Pernambuco. A cidade fica localizada no litoral norte de Pernambuco. Paulista, outrora cidade industrial, no início do século passado, viveu o auge da produção industrial de tecidos. Este movimento econômico foi implementado pela família sueca Lundgren¹. Existem pequenas áreas de Mata Atlântica na cidade. Atualmente, Paulista resiste a duras penas, à especulação imobiliária, devaneios e descaso de seu poder público. Uma afirmação

¹ O território administrado pela família Lundgren, pertencia originalmente a etnias indígenas da região.

infelizmente comum no que podemos relacionar com a realidade dos cenários políticos de inúmeras cidades do Brasil.

Em um breve panorama sobre as políticas públicas de “Contenção do narcotráfico e a criminalidade na cidade do Paulista”, esteve em vigor um novo plano de segurança pública. Esse plano se configurava a partir do “trabalho conjunto mesmo da Força Nacional”. Tratava-se de um projeto piloto desenvolvido para que o Estado brasileiro liderasse, de forma mais abrangente, a “violência” e o “caos urbano”. Sendo a cidade do Paulista a única cidade do Nordeste a receber esta ação de “enfrentamento da criminalidade”.

Acredito que seja interessante salientar que a cidade do Paulista liderou os índices dos assassinatos em Pernambuco no ano de 2018². A Secretaria Nacional de Segurança Pública (Senasp)³, encabeçou o movimento “Em frente Brasil”, e defendeu que esse projeto deveria ser implantado em todo o país. Em relação a violência, temos um quadro assustador nos índices que estão relacionados ao assassinato das mulheres, homens, adolescentes e crianças afrodescendentes do estado de Pernambuco.

O Atlas da Violência de 2019⁴ revelou que as pessoas negras, e moradoras das comunidades são maioria em registro de assassinatos no estado. Em Pernambuco, foi registrado no ano de 2018, um número de 4.170 homicídios. 56% dos crimes continuam sem solução.

Moro no bairro da Mirueira desde criança, em meio aos terreiros de candomblé proeminentes no bairro, suas igrejas e o hospital. Mirueira tem um hospital “colônia” inaugurado em 1941, o Hospital Geral da Mirueira – (Sanatório Padre Antônio Manuel) – foi um precursor no nordeste do tratamento da hanseníase, ou “lepra”, como era chamada na época – e foi por muito tempo um local de isolamento dos hansenianos do estado de Pernambuco. Tal fato estigmatizou o

² CABRAL, Nena. **Paulista é uma das líderes em homicídios em Pernambuco**. Nena Cabral, 6 fev. 2018. Disponível em: <http://nenacabral.com.br/2018/02/06/paulista-e-uma-das-lideres-em-homicidios-em-pernambuco/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

³ BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. **Atuação da Força Nacional ajuda a reduzir criminalidade no País**. Serviços e Informações do Brasil, 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/justica-e-seguranca/2020/03/atuacao-da-forca-nacional-ajuda-a-reduzir-criminalidade-no-pais>. Acesso em: 17 nov. 2021.

⁴ HENRIQUE, Gustavo. **Atlas da Violência 2019: Negros morrem cada vez mais em Pernambuco**. **Tv Jornal**, 27 jun. 2019. Disponível em: <https://tvjornal.ne10.uol.com.br/noticias-da-manha-pe/2019/06/27/atlas-da-violencia-2019-negros-morr-em-cada-vez-mais-em-pernambuco-171925>. Acesso em: 17 nov. 2021.

bairro enquanto a “terra dos leprosos”, “cidade dos mortos vivos”, ou até mesmo “metrópole da dor”⁵. Hoje o hospital continua funcionando basicamente no atendimento dos hansenianos, atendimento clínico da população do bairro e também no tratamento de dependentes químicos. E por morar bem próximo ao hospital, cresci andando em meio aos seus bosques e pavilhões, tendo em vista que meu avô materno, Wilson, foi um paciente compulsório desse hospital. Cresci em meio a essa realidade. Desde cedo aprendi o quanto a vida é dura e cheia de dificuldades para as pessoas intermediadas pelo preconceito.

Figura 3 - Marcas e presenças



Fonte: Cleyton Nóbrega. Marcas e presenças. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

⁵ PINHEIRO, Mendes Cahu de; OLIVEIRA, Carolina; Alberto Cunha Miranda, Carlos. **Mirueira:** metrópole da dor: práticas de exclusão e táticas de resistência. 1940-1960. 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7475>. Acesso em: 17 nov 2021.

Lembro-me bem da minha avó materna, Eunice, e a maneira como ela juntava todos os netos nas festas que ocorriam no hospital ou na casa dela, e nesses encontros ela nos contava histórias sobre os orixás, e os santos católicos, ela nos dizia como era a vida nos seus tempos de juventude eu admirava muito a maneira como ela conseguia com seus anéis e colares, fumando seu cachimbo, com o pé em cima de um banco, ao contar suas histórias tão surpreendentes e lúdicas. A trajetória de vida de minha avó me atravessou imensamente, e ainda me atravessa, a maneira como ela enxergava a vida e percebia sutilezas e nuances, fez com que desde criança imaginasse e criasse. A trajetória de vida de cada pessoa é única e quando nos debruçamos em aspectos relacionados a essas histórias de vida e as maneiras de contá-las, nos fortalecemos a partir de perspectiva/método interessante, a *Escrevivência* (2020, p.29-30):

[...] *Escrevivência*, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Nossa *escrevivência* traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana.

Pensar os preceitos da *Escrevivência* com efeito de dialogar sobre a trajetória de vida das pessoas remanescentes dos povos africanos, possibilita a reflexão de pontos importantes, o que me fez recordar sobre essa partilha de luta, saberes e misticismo, neste caso, por intermédio da oralidade, foram as experiências das histórias de vida de minha avó.

Conceição Evaristo (2020) nos leva a perceber, por intermédio dos preceitos da *Escrevivência*, a importância que existe nas inúmeras realidades de vida do povo preto, a relação existente entre a oralidade e o domínio da escrita para valoração das trajetórias de vidas e processos de experimentação; a importância que cada um de nós exerce na vida em sociedade por existir, permanecer e resistir. A autora continua:

A escrita nasceu para mim como procura de entendimento da vida. Eu não tinha nenhum domínio sobre o mundo, muito menos sobre o mundo material. Por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem. E surge da minha experiência pessoal. Surge na investigação do entorno, sem ter resposta alguma. Da investigação de vidas muito próximas à minha. Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência. (EVARISTO, 2020, p. 34).

Assim como a autora, reflito que meus processos de escrevivência partem de um incômodo, que me move a questionar sobre questões como etnia, classe e a distribuição dos corpos, inserido numa dinâmica de trajetória de vida dentro do bairro da Mirueira sendo negro, pobre, artista e questionador do mundo e de suas verdades muitas vezes impostas e nada justas. Pensar essa escrevivência possibilita demarcar uma visão sobre as potencialidades que posso acessar por mediante meu corpo no mundo, (im)pondo-se a ele e a lugares que o colocam como menor, o depreciam, sendo essa realidade de depreciação e precariedade das trajetórias do povo negro enaltecidas por lugares de validação de discursos como, por exemplo, os museus tradicionais que tocam em questões étnico-raciais, históricas, artísticas ou antropológicas.

A escrita da afro-brasilidade se delimita dessa maneira, como um catalisador de processos de experiência de vida e de fruição do viver e se maximizam através do corpo mediante a (re)performance a criação e experimento, fazendo uso da escrevivência do “mundo-vida”.

Por isso, nunca pensaria a Escrevivência como possibilidade de domínio do mundo. Mas como uma pulsação antiga, que corre em mim por perceber um mundo esfacelado, desde antes, desde sempre. E o que seria escrever nesse mundo? O que escrever, como escrever, para que e para quem escrever? Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha [...] (EVARISTO, 2020, p. 35).

As narrativas de vida dos afrodescendentes no Brasil não são consideradas relevantes pela hegemonia branca, mas cada um tem sua história e cada história de vida tem o seu valor e importância, sendo esta uma forma de ser e estar no mundo e demarcar a vivência e a relevância das experiências por meio da escrita.

2.2 PERFORMANCE PRETA

A relação dos corpos negros do bairro da Mirueira e também as relações com a religiosidade e diferentes modos de se experienciar a vida tornam-se uma inspiração no processo criativo da performance *Mirueira e seus Mucambos (2022)*, assim como a relação do bairro e às religiosidades, tendo em vista os diversos terreiros de candomblé, umbanda e igrejas existentes no local. O sentido de emancipação dos espectadores pode ser estabelecido a partir de uma relação dialógica entre o público, o espaço e a arte.

No ato de apreciação de uma performance ou de outras expressões artísticas que abordam as relações de expressividade por meio do corpo e seu diálogo com o mundo. Cada pessoa no momento da apreciação artística pode criar relações e leituras sobre o que foi visto em cena, pautadas em seu repertório cultural. Potencializando a performance enquanto possibilidade de construção de diálogos e expressividades polissêmicas.

A singular consciência presente em cada indivíduo permeia a maneira como eles se relacionam com a arte e seus vieses. A arte pode possibilitar relações de emancipação das compreensões ou das inteligências, abrindo diálogo com o que Rancière (2012) definiu como o sentido do “espectador emancipado”. Ele defendeu que a arte tem a potencialidade de tornar os espectadores conscientes de si e de suas diferentes realidades. Sobre o espectador emancipado, Rancière (2012, p. 20-21) considerou:

Mas num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho nas floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio [...] É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irreduzíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações.

Dai o princípio da emancipação do espectador se estabelece, pois os indivíduos, em suas singularidades, vivências e interpretações sobre o viver e a vivência, acabam por construir relações e constatações sobre a vida que pode ser explorada e discutida por meio da arte. O que Rancière (2012) constatou foi que as percepções das pessoas em relação às coisas existentes no mundo, se constituem não como fruto do acaso, mas como uma constatação de uma perspectiva particularmente única para cada ser humano. As inúmeras leituras do público em relação à arte não surgem do nada, pois o artista performer pensa em diferentes pontos e possibilidades a explorar no processo de criação de seu trabalho.

O que acaba por dialogar com a capacidade das pessoas em ver, apreciar e relativizar o fazer artístico e suas diferentes esferas. O que desperta uma emoção em um indivíduo pode não despertar no outro e vice-versa, e isso não tem nada a ver com a inteligência dos sujeitos, mas sim com a forma como a arte pode ou não despertar no vivente a memória de suas vivências, ou seja, a sua subjetividade. Tal compreensão pode nos fazer refletir sobre as potencialidades políticas da arte.

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível [...] Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. O efeito do museu, do livro, ou do teatro tem a ver com as divisões de espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível que instituem, antes de dizer respeito ao conteúdo desta ou daquela obra. Mas esse efeito não define nem uma estratégia política da arte como tal nem uma contribuição calculável da arte para a ação política. Aquilo que se chama política da arte, portanto, é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas. (RANCIÈRE, 2012, p. 63-64).

A apreciação da arte, em nosso caso a (re)performance, pode fazer com que os indivíduos acessem singulares compreensões, questões que se correlacionam com o âmbito social, político, afetivo.

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Formam contra o consenso outras formas de “senso comum”, formas de um senso comum polêmico. (RANCIÈRE. 2012, p. 75).

A maneira como as sociedades ocidentais elitizadas, brancas, higienistas, colonizadoras se relacionam com a arte não corresponde à forma como as pessoas de classes menos favorecidas economicamente, em sua maioria “negras”, relacionam-se com a mesma, o que acarreta preconceitos e discriminações. Consequentemente, isso reduz o acesso dessas pessoas aos equipamentos culturais. De certa modo, o governo e as elites delimitam o que as pessoas vão consumir, não só no sentido artístico-cultural, como também na alimentação, vestuário, música, etc. No fundo, nenhum governo quer emancipar seu povo. A educação é vista por esses que nos representam como uma ferramenta perigosa. A educação em nosso país é fomentada para criar uma massa populacional alienada e sem pensamento crítico. O acesso às artes e aos equipamentos culturais segrega aqueles que são vistos apenas como simples massa de manobra, embrutecidos intelectualmente por um sistema envolto em metodologias muitas vezes tecnicistas, cartesianas e ultrajantes.

A arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. [...] Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

O poder político da arte pode ocorrer justamente nesse despertar de reflexões em relação à vida, nos entendimentos das pessoas. O corpo-político é esse que nós (im)pomos e vivenciamos no cotidiano. Também podemos através desse corpo, representar elementos que vão além do indivíduo e suas características físicas, pois se configura como uma referência virtual do lugar e grupos de onde ele se origina. O que nos leva a refletir sobre as reais potencialidades do corpo e a construção de relações desse corpo político em cena. Daí podemos perceber o quanto as potencialidades do ato performativo podem acarretar inúmeros e surpreendentes desdobramentos.

Performers são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (FABIÃO, 2008, p. 237).

O corpo que se coloca em cena afeta e é afetado, por meio do ato performativo, pode potencializar as relações construídas entre corpo e mundo, performer e público. A cena não cena, conceito definido por Fabião (2008), parte do princípio de que no ato performativo a cena se evidencia enquanto corpo, que se põe no mundo e estabelece conexões com outros corpos, ativa a consciência crítica por meio do corpo em movimento, toca em questões lógicas e perceptivas da vida do ser humano ali na cena, que não é cena, pois a performance fala dos seres humanos no aqui e no agora de suas vivências e realidades. Como as pessoas se colocam? Como afetam e são afetadas?

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-abituvar, des-mecanizar, escovar à contra pelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial (FABIÃO, 2008, p. 237).

A real potencialidade da performance é representada por meio do corpo e suas possibilidades em afetar os públicos e estabelecer com eles conexões que podem ocorrer apenas pela troca dos fluxos enérgicos, das zonas de compreensão sobre as noções do que é pertencimento. Fabião (2008, p. 238) afirmou que “o mundo se torna potência-corpo antes mesmo de o corpo ser, pois que corpo não é”. E esse corpo pode se colocar contra o mundo que o molda, o castra, o encaixa em nichos e compreensões muitas vezes errôneas.

Se o performer investiga a potência dramaturgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentações sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo [...] Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o que ele afeta e como afeta, e pelo que ele é afetado e como é afetado. (FABIÃO, 2008, p. 238).

A performance pode potencializar o corpo que se põe no mundo e o modificar. Da parte dos públicos, o ato performativo pode se estabelecer por meio do processo de estranhamento, pois, ao apreciar o ato criativo, as pessoas podem passar a acessar virtualidades estéticas diferentes, também podendo surgir compreensões sobre si mesmo, sobre o outro e sobre o mundo. Trata-se de seres humanos que

refletem sobre a vida e a vivência. A performance se estabelece como um elemento dissonante, que pode fazer com que os sujeitos se desliguem por algum momento da realidade, podendo levar a uma relativização de suas próprias experiências, suas próprias vivências, ao ver por meio do corpo do outro aquilo que, muitas vezes, acaba não percebendo.

O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, nesse nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descalabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação do corpo-aqui e agora. (FABIÃO, 2008, p. 245).

A performance acontece nesse limiar de percepção, nessa mistura das relativas visões de mundo. Sendo assim, o performer influencia e é influenciado pelo público; e esse pode vir a enxergar determinadas particularidades, podendo entender e perceber o mundo, e mudar a si mesmo e a sua realidade.

O performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena não cena lança o espectador em um “drama” cru, o da relação com o performer, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico. O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a posicionar-se [...] A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora (FABIÃO, 2008, p. 243).

Figura 4 - Descotidiano



Fonte: Cleyton Nóbrega. Descotidiano. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

A performance, pode se enquadrar na dramaturgia cênica, o que acarreta construções de sentidos, também para os públicos. Tendo em vista a verdadeira gama de sensações e pensamentos que possam surgir durante a participação na performance.

2.3 POTENCIALIDADES DO ATO PERFORMATIVO E O CORPO PRETO

Dialogamos até este momento sobre a arte enquanto um ato político e as potencialidades da performance, pensada como um programa, com objetivos

estipulados pelo performer, o que nos estimula a problematizar ou até mesmo a nos indagar sobre a origem da performance e suas significâncias e as potencialidades do ato performativo e dos corpos pretos.

[...] Levando em consideração que toda atividade humana e, particularmente, a atividade corporal estão determinadas por convenções - não devemos esquecer que hoje existe uma semiologia que investiga, em seu aspecto social e cultural, atos como a defecação, o coito, etc. - as performances podem ser vistas como realização semióticas por excelência. Isto se deve ao fato de que o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural. Existem projetos de investigações semióticas acerca do corpo humano e sua abordagem é o objeto de disciplinas como a teoria da gestualidade, a cinética corporal e a proxemia, que tratam dos movimentos, dos gestos, das atitudes e das posições interpessoais [...] (GLUSBERG, 2013, p. 52).

O corpo enquanto casca de nossas essências humanas comunica-se, expressa sentimentos e por meio dele nos colocamos no mundo, (im)pomos nossas potencialidades comportamentais, as nossas atitudes e maneiras de nos comunicar ou expressamos nossos sentimentos intermediados no e pelo mundo por meio do corpo.

São comuns os programas gestuais cotidianos a que estamos sujeitos permanentemente: nos vestimos, nos limpamos, urinamos, etc. Porém, existem programas complexos, com os intercâmbios comunicacionais através de movimentos corporais dos gestos entre membros de uma família ou outro grupo institucionalizado. Sob esse ponto de vista a performance desenvolve verdadeiros programas criativos, individuais e coletivos. Como objetos culturais, os programas gestuais exigem sua definição genética. O programa conduz a seu próprio resultado, como um algoritmo de engendramento [...] O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final [...] Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista [...] (GLUSBERG, 2013, p. 53).

A decodificação dos gestos de performer, a constituição do movimento numa confluência de sensações e vibrações, potencializam a construção de trocas energéticas entre o artista e o público, a interpretação, leitura, desses estímulos lançados, possibilitam um convite para a fruição artística.

Os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em cada caso uma importância particular e o observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros e os movimentos gerados [...] Independentemente do fato da

atenção estar focalizada sobre certos aspectos do corpo, existe uma infra-estrutura totalizante que os origina e os articula; isso pode ser chamado de unidade biofisiológica corporal. (GLUSBERG, 2013, p. 56).

Os movimentos gerados por meio da expressividade dos corpos na performance são maximizados, e por essa razão podem proporcionar múltiplas leituras, interpretações e correlações podem ser atribuídas pelos públicos.

[...] A performance é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas - principalmente os dogmas comportamentais - seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc [...] (GLUSBERG, 2013, p. 58).

A performance pode proporcionar o questionamento dos signos dominantes, impulsionar a expressividade dos movimentos corporais, trazendo indagações sobre temas que podem ser considerados tabus nas sociedades contemporâneas, o que pode acarretar a quebra de estereótipos e encadeamento de outras percepções sobre o cotidiano das pessoas. O corpo que se expressa, transpira, respira e também cria. Pode potencializar as relações entre as pessoas e o mundo.

[...] As performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica em denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance. É interessante voltarmos à etimologia da palavra performance, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático [...] Mas ainda, a performance não necessita de palavras, como é o caso do teatro, nem de música, como é o caso da dança, nem de argumento, mesmo o mais simples, como o teatro, a dança e a mímica precisam [...] Na linguagem semiótica que estamos adotando, o performer é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa [...] (Op. Cit. 2013, p. 72-73).

O performer e seu corpo podem-se instituir enquanto signo de representação estética, artística e cinestésica. Por ter possibilidade de romper com os padrões elementares na sociedade, o performer pode estabelecer, construir, delimitar relações consigo, com a arte e com os públicos. Ao se contrapor aos signos, regras e maneiras sociais hegemônicas por meio da arte, o performer vai de encontro às feridas sociais, epistemológicas e ao trazer essas potencializações por meio da

vibração corporal e retórica da gestualidade, termina por construir relações de ressignificação das experiências de vida mediadas pela arte, podendo abordar temáticas incômodas para determinados grupos sociais, a performance pode assumir um sentido comunicacional inegável.

Nas ações performáticas, o corpo é o condutor de metáforas da linguagem, nas quais sujeito↔objeto se fundem numa ação que muitas vezes questionam os valores socioculturais estabelecidos. Ao se debruçar sobre esses valores em um momento histórico em que as culturas respondem massivamente às tecnologias que se globalizam, o artista se vê diante de uma grande liberdade de expressão gestual e comportamental. Trata-se da própria complexidade das relações interpessoais e culturais ligadas às demandas das identidades na contemporaneidade que muitas vezes são catalisadas metaforicamente e ritualizadas numa ação performática. [...] (BARBOSA, 2018, p. 49-50).

Por possibilitar ao artista dar ênfase às temáticas não usuais a performance pode construir metáforas de linguagem que impulsionam debates contemporâneos com diversos grupos sociais.

[...] O artista e seu corpo são o próprio canal de comunicação (emissor) que dispensa contextos e artifícios narrativos. Ao agir como sujeito e objeto artístico, o artista expõe o imaginário do corpo e seus reflexos culturais em confronto com o público [...] o performer não atua – *strictu sensu* – teatralmente; portanto o artista que se utiliza da ação performática como obra de arte se apresenta não representa. (BARBOSA, 2018, p. 66).

Ao expor o imaginário do corpo, o uso de gestos e o confronto com signos institucionais reinantes nas sociedades, o performer pode influenciar na experiência das pessoas negras, estimulando reflexões sobre os séculos de colonialismo e racismo estrutural.

Enquanto performer negro e periférico me questiono sobre as diferentes realidades do povo negro nordestino para construção da identidade afro-brasileira. Reflito sobre os modos da sociedade brasileira racista, judaico-cristã, preconceituosa, fundar seus preceitos institucionais e consolidar práticas de violência sistêmica ligada ao fenótipo e a uma herança escravista do povo negro.

A partir do racismo estrutural brasileiro, reflito sobre as relações de poder e da estratificação da violência que se fazem presentes nos corpos e mentalidades das pessoas afro-brasileiras na atualidade, e me pergunto: como são essas relações de poder feitura/produção de performances de artistas negros?

[...] É a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo. E, nesse sentido, o racismo é a supremacia branca. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar racismo, pois não possuem esse poder. Os conflitos entre eles ou entre eles e o grupo dominante branco têm de ser organizados sob outras definições, tais como preconceito. O racismo, por sua vez, inclui a dimensão do poder e é revelado através de diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representação política, ações políticas, mídia, emprego, educação, habitação, saúde, etc. Quem pode ver seus interesses políticos representados nas agendas nacionais? Quem pode ver suas realidade retratadas na mídia? Quem pode ver sua história incluída em programas educacionais? Quem possui o quê? Quem vive onde? Quem é protegida/o e quem não é? (KILOMBA, 2019, p. 76).

Vivemos em realidades díspares no mesmo país, estado, cidade ou bairro. Existem determinadas circunstâncias que vão definir as dimensões de poder do pensamento hegemônico branco. O racismo é uma verdadeira chaga político-social, deixa marcas e está demarcado pelo pensamento hegemônico e pela tentativa de apagamento, encarceramento, exploração de diversos afrodescendentes, que, na atualidade e desde os séculos passados estão em luta constante contra essa herança patriarcal, branca. Afinal, as riquezas de inúmeras nações em nosso planeta foram e são constituídas em cima de dor, sofrimento, violência e morte de indígenas e negros. Kilomba (2019), pontuou que a inclusão das políticas públicas para com os afrodescendentes se caracteriza pelo descaso do poder público e a inviabilização de acessos a bens comuns. A falta de acesso à moradia, saúde e educação para a população negra reverberam até hoje.

Ser negro na sociedade brasileira implica ter de lidar com um histórico de desrespeito, sofrimento e de negações de direitos. O racismo está impregnado na sociedade brasileira em instâncias profundas e afeta agressivamente as dinâmicas de vida do povo negro. Observamos em pleno século XXI, diversas mazelas sociais, políticas, culturais por intermédio do racismo, sistema estabelecido em nossas sociedades e que sobrepuja à importância e a integridade física, psicológica e diria até espiritual da população afro-brasileira.

[...]. Os conceitos de negro, branco e mestiço não significam a mesma coisa nos Estados Unidos, no Brasil, na África do sul, na Inglaterra, etc. Por isso que o conceito dessas palavras é etno-semântico, político-ideológico e não biológico. Se na cabeça de um geneticista contemporâneo ou de um biólogo molecular a raça não existe, no imaginário e na representação coletivos [sic] de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. É a partir dessas raças fictícias ou “raças

sociais” que se reproduzem e se mantêm os racismos populares. (MUNANGA, 2014, p. 6).

O conceito de raça é uma concepção arcaica, estereotipada e de uma perversidade avassaladora. Munanga (2014), evidenciou que a concepção de raça é uma construção instituída por uma elite branca, judaico-cristã, heteronormativa, que delimitou quais seriam os lugares que os corpos negros ocupariam dentro das conjunturas sociais. Esses modos de pensar e agir estão voltados para uma construção de pensamento higienista e delimitam uma espécie de justificativa por parte da branquitude para uso de mão de obra escravizada vinda de África e que construiu a riqueza das Américas e da Europa, a partir de ideais racistas, segregadores, com derramamento de sangue, morte e violência do povo negro.

Racismo é revelado em um nível estrutural, pois pessoas negras People of color estão excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas. Estruturas raciais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus sujeitos brancos, colocando membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível, fora das estruturas dominantes. Isso é chamado de racismo estrutural. [...] o racismo institucional enfatiza que o racismo não é apenas um fenômeno ideológico, mas também institucionalizado. O termo se refere a um padrão de tratamento desigual nas operações cotidianas tais como em sistemas e agendas educativas, mercados de trabalho, justiça criminal, etc. O racismo institucional opera de tal forma que coloca os sujeitos brancos em clara vantagem em relação a outros grupos racializados [...] No racismo cotidiano, a pessoa negra é usada como tela para projeções do que a sociedade branca tornou tabu. Tornamo-nos um depósito para medos e fantasias brancas do domínio da agressão ou da sexualidade. É por isso que, no racismo, a pessoa negra pode ser percebida como "intimidante" em um minuto e "desejável" no minuto seguinte, e vice-versa [...] (KILOMBA, 2019, p. 77-78).

As maneiras como o racismo foi institucionalizado no Brasil, podem ser vistas como uma verdadeira praga para com a vida do povo negro, herança de séculos de exploração e genocídio, perpetuando mazelas sociais e políticas. Basta um exemplo simples, uma pessoa branca, provavelmente, nunca será perseguida em shoppings ou outros locais públicos, por seguranças armados; o branco não vai ouvir críticas sobre o cabelo. Ser branco em/na sociedade brasileira é gozar de privilégios Kilomba (2019) afirmou que às práticas do racismo cotidiano e das projeções construídas em cima de estereótipos criados por uma hegemonia branca sobre o que é ou não ser negro, que tipo de música ou gostos alimentares o povo negro tem ou até mesmo que tipo de roupa ou cabelo pode caracterizar uma pessoa como negro ou não.

Não podemos comparar de nenhuma maneira a relação desses corpos nos espaços urbanos e suas experiências sem que se evidencie o quanto o melanoma vai delimitar os acessos a uma gama de possibilidades sociais. “Devido ao racismo, pessoas negras experienciam uma realidade diferente das brancas e, portanto, questionamos, interpretamos e avaliamos essa realidade de maneira diferente [...]” (KILOMBA, 2019, p. 54).

Lembro que durante minha graduação, quando ainda era estudante de Licenciatura em Teatro na UFPE, não tive nenhum autor negro nas indicações bibliográficas das disciplinas. Vivíamos estudando autores europeus e suas ideias, mas e os autores negros? E os autores indígenas? Isso me levou a pensar como a academia se estruturava e me fez refletir sobre as estruturas do conhecimento científico e sua relação com a epistemologia étnico-racial, não só no sentido de estruturas do saber, mas também enquanto exercício de poder acadêmico instaurado por uma elite branca. Em cinco anos de graduação conto nos dedos os professores negros que tive.

[...] Conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial. Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? Fazer essas perguntas é importante porque o centro ao qual me refiro aqui, isto é, o centro acadêmico não é um local neutro. Ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras. (KILOMBA, 2019, p. 50).

A autora explicitou as máculas existentes nas relações acadêmicas, científicas e de poder. O não acesso das pessoas negras as estruturas acadêmicas brasileiras é reflexo de anos de descaso do Estado para com o povo negro. Lembro-me nas experiências de sala de aula, que quando entrávamos em debates relacionados ao sistema de cotas raciais nas universidades públicas, surgiam os que se diziam contra, logo me vinha à mente os colegas que entraram por meio das cotas, mas que não conseguiam permanecer no meio acadêmico, pois existem diversos custos relacionados a transporte, xérox, alimentação, etc.

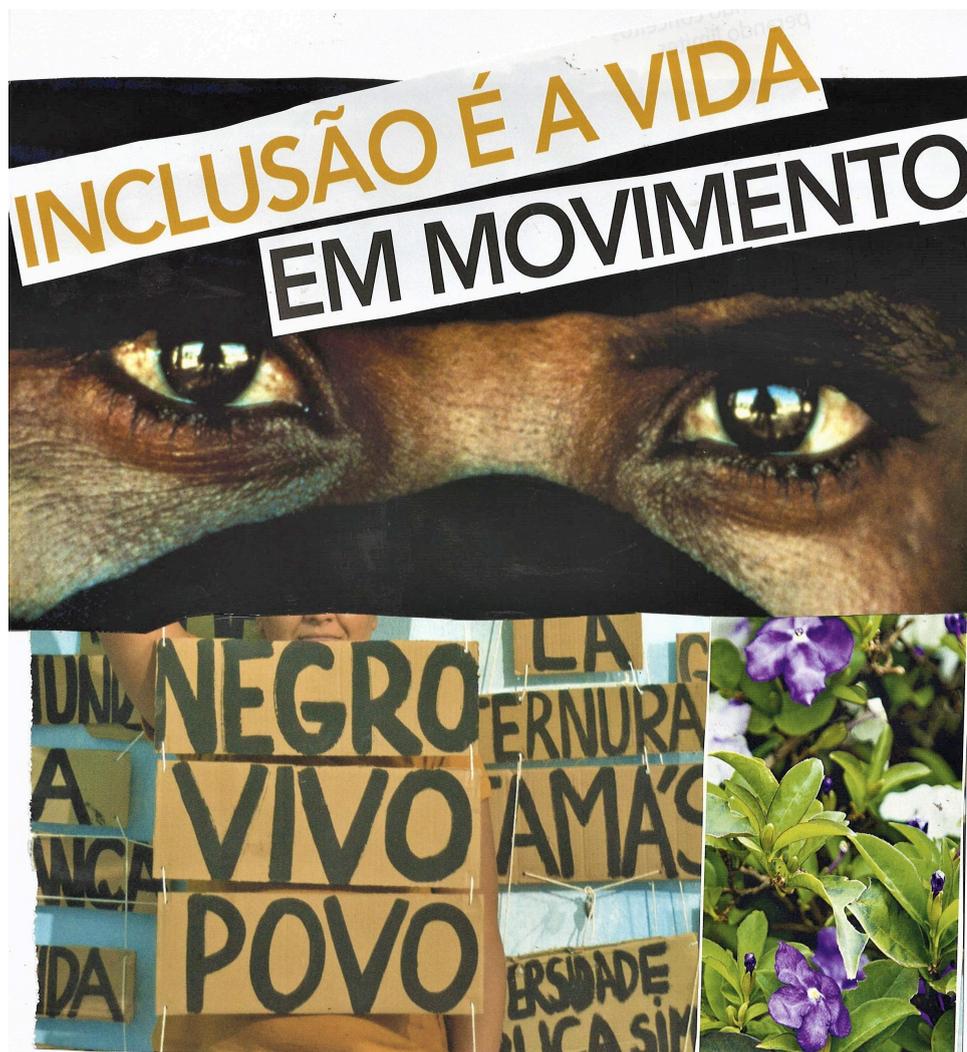
Vi muito(a)s colegas negro(a)s saírem da universidade, pois a dinâmica de vida era quase única: ou eles se mantinham ou estudavam. Como teremos corpos docentes compostos de mais pessoas negras se não existem estruturas de

permanência, inclusão e fomento dessa inclusão na universidade para todos?

[...] não é somente uma imensa, mas também urgente tarefa descolonizar a ordem eurocêntrica do conhecimento. Além disso, as estruturas de validação do conhecimento que definem o que é erudição "de verdade" e "válida", são controladas por acadêmicas/os brancas/os. Ambos, homens e mulheres, que declaram suas perspectivas como condições universais. Enquanto posições de autoridade e comando na academia forem negadas às pessoas negras e às People of Color (PoC) a ideia sobre o que são ciência e erudição prevalece intacta, permanecendo "propriedade" exclusiva e inquestionável da branquitude. Portanto, o que encontramos na academia não é uma verdade objetiva científica, mas sim o resultado de relações desiguais de poder de "raça". (KILOMBA, 2019, p. 53).

As estruturas de validação do conhecimento precisam ser modificadas, é preciso uma apropriação na academia de autores e docentes negros e indígenas. Todo esse processo é lento, mas não impossível, na academia também precisamos resistir para existir e quebrar signos e configurações sociais reinantes.

Figura 5 - Vida em movimento



Fonte: Cleyton Nóbrega. Vida em movimento. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

[...] o racismo cotidiano não é um "ataque único" ou um "evento discreto", mas sim uma "constelação de experiências de vida", uma "exposição constante ao perigo", um "padrão contínuo de abuso" que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém - no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família [...] O racismo, portanto, funciona para justificar e legitimar a exclusão de "Outras"/os raciais de certos direitos [...] (KILOMBA, 2019, p. 80-81).

O racismo cotidiano no Brasil está inserido nas práticas e saberes. Em todo o mundo, pessoas negras passam por situações de violência e de apagamento, algo que esse não somente no sentido acadêmico, mas também profissionais, de saúde, ausência de políticas públicas, dentre outras variáveis.

O primeiro ponto a entender é que falar sobre racismo no Brasil é, sobretudo, fazer um debate estrutural. É fundamental trazer a perspectiva histórica e começar pela relação entre escravidão e racismo, mapeando suas consequências. Deve-se pensar como esse sistema vem beneficiando economicamente por toda a história a população branca, ao passo que a negra, tratada como mercadoria, não teve acesso a direitos básicos e à distribuição de riquezas. É importante lembrar que, apesar de a Constituição do Império de 1824 determinar que a educação era um direito de todos os cidadãos, a escola estava vetada para pessoas negras escravizadas. A cidadania se estendia a portugueses e aos nascidos em solo brasileiro, inclusive a negros libertos. Mas esses direitos estavam condicionados a posses e rendimentos, justamente para dificultar aos libertos o acesso à educação. (RIBEIRO, 2019, s/p).

No Brasil a herança dessas diretrizes de apagamento e falta de acesso das pessoas negras à educação, saúde, moradia e emprego, se reflete nos lugares que a elite burguesa branca quer encaixar as pessoas negras. A dinâmica de estruturação social rechaçada por uma herança colonizadora e escravocrata se reflete no número de comunidades carentes, pessoas em situação de rua, no feminicídio e nas dinâmicas que englobam todo o caos e violência urbana que vivenciamos. A quem recorrer? Que estruturas são, foram, estão sendo criadas pelo Estado, no intuito de resolver problemas vividos pelos negros na sociedade?

Entre 2007 e 2018, 553 mil pessoas foram assassinadas no Brasil. O total de mortos é maior do que o da Síria, país que enfrenta há sete anos uma guerra civil e que, segundo estimativa da Organização das Nações Unidas (ONU), contabiliza 500 mil mortos. Portanto, não surpreende que o tema da segurança pública tenha ganhado tanta importância nas últimas eleições. Mas é preciso lembrar que a vítima preferencial tem pele negra. O atlas da violência de 2018, realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, revelou que a população negra está mais exposta à violência no Brasil. Os negros representam 55,8% da população brasileira e são 71,5% das pessoas assassinadas. Entre 2006 e 2016, a taxa de homicídios de indivíduos não negros (brancos, amarelos e indígenas) diminuiu 6,8%, enquanto no mesmo período a taxa de homicídios da população negra aumentou 23,1%. Segundo dados da Anistia Internacional, a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil, o que evidencia que está em curso o genocídio da população negra, sobretudo jovens [...] Sabemos que hoje dois em cada tres presos no Brasil são negros. Sabemos também que o tráfico lidera as tipificações para o encarceramento: 26% dos homens estão presos por tráfico, chegando a 62% no caso das mulheres [...] (RIBEIRO, 2019, s/p).

Ribeiro (2019) esclareceu o quanto é estarrecedora a violência sistêmica com os afrodescendentes. Essa herança maldita e colonizadora assola toda a nação, quem vive mais situações excludentes de perseguição, prisão e desrespeito é o povo negro, os índices do último atlas da violência evidenciam isso. Como em pleno

século XXI, se pode suavizar esses dados? Infelizmente o genocídio da população negra está longe do seu término.

A estrutura frágil em que a sociedade brasileira foi fundada e criada, retroalimenta essas ações tóxicas para com a população negra do país. E não identificamos melhorias nas propostas dos políticos, não vemos por parte do Estado possibilidade real de mudança, estamos presos a um marasmo sistêmico, esse descaso do Estado brasileiro com a população afrodescendente é inominável. As políticas de segurança pública brasileira existem, para todos os brasileiros, sem distinção de cor ou classe social, mas na maioria dos casos atende as pessoas que têm posses ou para quem conta com o auxílio da estrutura social preconizada pela branquitude.

Na maior parte das vezes, o judiciário é uma extensão da viatura policial: não exige uma investigação detalhada nem se admite o contraditório para quem é acusado pela seletividade do sistema. No entanto, mesmo com tantos casos comprovados de abuso policial, que resultam em prisões descuidadas e injustiças, a naturalização dessa violência levou o tribunal de justiça do Rio de Janeiro e da Secretaria Nacional de Políticas sobre drogas (Senad) do Ministério da Justiça, entre março de 2016 e janeiro de 2018, os policiais foram as únicas testemunhas em 71,14% dos processos envolvendo tráfico. Não se trata aqui de dizer que nenhum policial é digno de crédito, porém um julgamento não pode se pautar única e exclusivamente pela palavra de quem prendeu, pois se corre o risco de tornar o policial juiz e carrasco do caso. Historicamente, o sistema penal foi utilizado para promover um controle social, marginalizando grupos considerados "indesejado" por quem podia definir o que é crime e quem é o criminoso. No Brasil, foram várias as legislações que visavam criminalizar a população negra, como a lei da vadiagem de 1941, que perseguia quem estivesse na rua sem uma ocupação clara justamente numa época de alta taxa de desemprego entre homens negros (RIBEIRO, 2019, s/p).

As políticas públicas que dimensionam os níveis de poder exercido pelo Estado por meio da polícia são estarrecedoras, partem do ponto de que o povo negro é o grande alvo em potencial das dinâmicas de violência urbana. Morrem mais pessoas vítimas da violência urbana em nosso país, do que em países que passam por guerras civis. Tudo isso se reflete nas realidades de vida nas comunidades, e também pode nos esclarecer o quanto a ação da polícia e seus meios de reprimir e oprimir a população preta, acabando por instaurar uma verdadeira guerra urbana, nas vielas das comunidades, no cruzamento dos becos, existem verdades gritantes e mortíferas.

Hoje, a chamada "guerra às drogas" serve como pretexto para uma guerra contra a população negra. O tema se tornou ainda mais urgente após a lei n. 11.343 de 2006, que estabeleceu uma diferenciação subjetiva entre traficante e usuário. O que teoricamente parecia ser um avanço na verdade contribuiu para a explosão da população carcerária: isso porque quem

define quem é traficante e quem é usuário é o juiz, o que é feito, muitas vezes, com base na discriminação racial [...] Sabemos que hoje dois em cada três presos no Brasil são negros. Sabemos também que o tráfico lidera as tipificações para o encarceramento: 26% dos homens estão presos por tráfico, chegando a 62% no caso das mulheres. (RIBEIRO, 2019, s/p).

Os dados citados evidenciam a ineficiência do Estado brasileiro para com seu povo. A péssima gestão das políticas públicas expressa por meio desses números e a perda de inúmeras vidas de jovens negros que acabam por perecer por conta da lógica genocida instaurada em várias instâncias nacionais.

É verdade que o Brasil é diferente, mas nada é mais equivocados do que concluir que por isso não somos um país racista. É preciso identificar os mitos que fundam as peculiaridades do sistema de opressão operado aqui, e certamente o da democracia racial é o mais conhecido e nocivo deles. Concebido e propagado por sociólogos pertencentes à elite econômica na metade do século XX, esse mito afirma que no Brasil houve a transcendência dos conflitos raciais pela harmonia entre negros e brancos. , traduzida na miscigenação e na ausência de leis segregadoras. O livro *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, tornou-se um clássico mundial com a exportação dessa tese. A relevância da obra está em romper com uma tradição que legitimava o racismo científico - teorias biologizantes formuladas no século XIX que preconizavam uma suposta inferioridade natural do negro como forma de justificar a escravidão na Américas -, tal como apresentado nas obras de Nina Rodrigues, por exemplo. Mas é preciso ler Freyre criticamente, indo na contramão daqueles que, estimulados pela naturalização da miscigenação forçada durante o período colonial, perpetuam o mito da democracia racial. Essa visão paralisa a prática antirracista, pois romantiza as violências sofridas pela população negra ao escamotear a hierarquia racial com uma falsa ideia de harmonia [...] (RIBEIRO, 2019, s/p).

O mito da democracia racial no Brasil nos permite analisar a estrutura do racismo brasileiro. Djamila Ribeiro (2019), evidenciou a latência das diferenças sistêmicas a epistemologia dos homens brancos dos séculos passados reverberando na realidade do racismo velado existente no país. A elite branca em nosso país, determina várias instâncias relacionadas às vivências das pessoas na sociedade. A elite delimitou a construção de uma narrativa nacional que no fim do século XIX, e na primeira metade do século XX, foi responsável pela construção de uma identidade nacional/nordestina, por meio da arte, cultura, história e livros.

A ideologia do branqueamento foi uma política incorporada pelo Estado que se tornou presente no Brasil após a Abolição da escravatura. Entendida como projeto de nação defendida pelas elites brancas em meados do século XIX, e começo do século XX, ela pretendia atingir uma higienização moral e cultural da sociedade brasileira por meio do clareamento da população.

Essa política baseada nas teorias eugenistas sustentava a tese de transformar uma “raça inferior” numa “raça superior”, uma vez que a população negra foi responsabilizada pelo atraso e pela “pré-modernidade” em que se encontrava o Brasil na época [...] tal ideário se constituía como “uma espécie de darwinismo social, o qual apostava na seleção natural em prol da ‘purificação étnica’, na vitória do elemento branco sobre o negro, com a vantagem adicional de produzir, pelo cruzamento interracial, um homem ariano plenamente adaptado às condições brasileiras” [...] o branqueamento foi uma pressão cultural exercida por uma hegemonia branca com o intuito de fazer com que o negro recusasse a si mesmo, no corpo e na mente, como uma espécie de destituição de si, de apagamento da memória para se integrar uma nova ordem social. O Projeto de branquear pressupunha a existência de uma nação branca, que por meio do processo de miscigenação, iria destituir o negro da nação brasileira, supondo-se, assim, que a opressão racial acabaria com a raça negra pelo processo de branqueamento [...] (SANTOS, 2019, p. 23-24).

O surgimento de uma nação branca nos trópicos e a tentativa de apagar o referencial africano da sociedade brasileira, revelando aspectos tenebrosos no que tange a relação das elites e os afrodescendentes, essa tentativa de apagamento se insere no contexto de parâmetros higienistas; classificando o povo negro como figura execrável dentro das dinâmicas sócio-políticas. A quem esse tipo de prática genocida agrada e facilita?

A elite, com os médicos, cientistas sociais, políticos, econômicos, jornalistas com uma visão nacionalista, conservadora e autoritária, visualizava a eugenia como uma ciência capaz de trazer a “solução” para o desenvolvimento do país e o seu respectivo “progresso”. A salvação do país aconteceria pela criação de uma “raça brasileira” gerada pela exclusão das raças ditas como inferiores para se construir uma identidade nacional. A eugenia foi colocada como política institucionalizada que visava uma transformação social na realidade brasileira na qual havia resquícios do sistema escravista, mas que queria adentrar aos moldes da “modernidade” e “progresso” baseado em um determinismo biológico, científico e tecnológico [...] (SANTO, 2019, p. 26).

Temos uma elite branca heteronormativa desde os séculos passados classificando o que é ou não importante ser preservado e memorado dentro da construção de uma história, identidade nacional, como nos pontuou Severo dos Santos (2019). A autoestima negra é bombardeada o tempo inteiro por relações negativas, seja na esfera familiar, na rua, no emprego. Expressões depreciativas e brincadeiras de cunho preconceituoso e cruéis são uma realidade constante no cotidiano da população negra. As desigualdades sociais reforçadas por uma estrutura racista, acaba minando a mentalidade e as potencialidades das pessoas negras.

Nesse processo de embranquecer, ao mesmo tempo em que há todo um fortalecimento da autoestima e da legitimidade do corpo branco em detrimento dos demais, há também um investimento na construção de um imaginário negativo sobre o negro, que fragmenta a sua identidade racial, danifica a sua autoestima, autoimagem, culpa-o pela discriminação, preconceito e desigualdades raciais [...] (SANTOS, 2019, p. 25).

A Narrativa de Gilberto Freyre em *si e o mito da democracia racial*, ajudaram a propagar uma imagem nacional de boas relações entre as diferentes etnias que faziam parte da nação. Em sua obra, Freyre suavizou e romantizou as violências sexuais e sistêmicas e deixou bem claro qual a leitura que a elite burguesa judaico-cristã tinha e permanece tendo sob o país. O racismo velado é uma chaga da nação.

No Brasil, há a ideia de que a escravidão aqui foi mais branda do que em outros lugares, o que nos impede de entender como o sistema escravocrata ainda impacta a forma como a sociedade se organiza. É necessário reconhecer as violências ocorridas durante o período escravista [...] essa ideia não passa de um mito. São inúmeros os fatos históricos que a desmentem [...] Movimentos de pessoas negras há anos debatem o racismo como estrutura fundamental das relações sociais, criando desigualdade e abismos. O racismo é, portanto, um sistema de opressão que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo. Reconhecer o caráter estrutural do racismo pode ser paralisante. Afinal, como enfrentar um monstro tão grande? No entanto, não devemos nos intimidar. A prática antirracista é urgente e se dá nas atitudes mais cotidianas [...] (RIBEIRO, 2019, s/p).

Atitudes antirracistas precisam ser naturalizadas não somente pelos negros, mas também pela população branca. O racismo está entranhado na estrutura social brasileira, nas palavras ditas, nas piadas feitas, na forma de tratamento das pessoas brancas para com as pessoas negras. Sendo o sistema racista um sistema de opressão de direitos, existe muitas práticas sociais enfrentadas pelos negros no cotidiano que só fortalecem atitude e pensamentos racistas, negacionistas e de cunho pejorativo. Infelizmente o sistema de opressão está no cotidiano das pessoas negras, mas persistimos e permanecemos lutando por equidade de direitos e fortalecimento de nossas causas e ações.

Não é realista esperar que um grupo racial domine toda a produção do saber e seja a única referência estética. Por causa disso, a população negra criou estratégias ao longo de sua história para superar essa marginalização

[...] No campo das artes, temos experiências notáveis realizadas pela população negra no Brasil, mas, infelizmente, ainda pouco conhecidas. O teatro Experimental do Negro (TPN), criado por Abdias do Nascimento em 1944, buscou valorizar a cultura afro-brasileira por meio da educação e da arte, formulando uma estética própria para além da reprodução da experiência de outros países e visando o protagonismo do povo negro. Assim, tinha como bandeira "priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo" de lá, saíram nomes Ruth de Souza que nos deixou, aos 98 anos, em julho de 2019. Há outros bons exemplos de iniciativas que ampliam a visibilidade negra nas artes. A série Cadernos Negros, criada em 1978, foi responsável por publicar contos e poemas de escritores e escritoras negros, tornando-se um marco para a produção literária negra. Muitos dos primeiros textos de Conceição Evaristo foram publicados lá, por exemplo. O projeto Amazônia Negra, da fotógrafa Marcela Bonfim, busca reconhecer e valorizar as culturas negras em Rondônia. Bonfim sintetiza a importância de iniciativas desse tipo. "A maioria dos negros brasileiros precisa aprender a ser negro no percurso de suas vidas". Projetos assim contribuem para esse aprendizado. É importante ter em mente que para pensar soluções para uma realidade, devemos tirá-la da invisibilidade. Portanto, frases como "eu não vejo cor" não ajudam. O problema não é a cor, mas seu uso como justificativa para segregar e oprimir. Vejam cores, sons diversos e não há nada de errado nisso - se vivemos relações raciais, é preciso falar sobre negritude e também sobre branquitude. (RIBEIRO, 2019, s/p).

É interessante destacar o potencial dos trabalhos feitos pela população negra. Geralmente, encontramos os negros enquanto escravizados, presidiários, objetos, exóticos, marcadores delimitados pela elite branca nos museus, livros e na narrativa nacional. Poder produzir, indicar e enaltecer trabalhos que toquem em questões étnico-raciais, é uma excelente estratégia de elogiar esses trabalhos e de divulgar pensamentos, práticas e atitudes emancipatórias e antirracistas.

Figura 6 - Que cantos? E quais serviços?



Fonte: Cleyton Nóbrega. Que cantos? E quais serviços? Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

2.4 O CORPO-POLÍTICO PRETO

O corpo-político é esse que nós (im)pomos e vivenciamos no cotidiano. Por meio desses corpos, podemos representar elementos que vão além das características físicas, pois se configuram como referências ancestrais. As relações que partem das diferentes performances corpóreas, dialogam com os outros corpos na vida cotidiana, um dos caminhos para o diálogo é a dança e/ou a performance, possibilitando a coreografia dos corpos.

De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operária também como uma epistemologia ativa da política em contexto. (LEPECKI, 2013, p. 45-46).

Considero o contexto social como um fator de diálogo, por meio dos corpos os gestos que carregamos e propagamos que confluem para o estabelecimento

dialético, o meio urbano e suas dissidências. O corpo pode ser entendido como um elemento orgânico, uma vida que vibra e troca energias, sentimentos, afeta e é afetado pelos demais corpos. Essa troca se configura como algo constante, perpassando questões relacionadas à vivência das pessoas, se tornando evidente por meio da dança, da elaboração, dos movimentos, e também da troca enérgica estabelecida por meio das vibrações corporais.

[...] a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas [...] requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos-sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um porvir. Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança. (LEPECKI, 2013, p. 46).

Nesse sentido, podemos interpretar que esse corpo é um fruto da relação dos seres humanos com a pólis, esse corpo urbano, assume um sentido coreopolítico, pois o corpo, aquilo que nos (im)põe no mundo, dentro da perspectiva da vivência dos indivíduos, é fruto da relação do fator humano com os centros urbanos, seus grupos diversos e suas singularidades. Levando aos seguintes questionamentos: a maneira como um corpo se movimenta nos revela de onde ele vem?

O urbano, como espaço construído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei, seria o suporte material necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política, ou seja, do agir que tem como produto apenas o agir [...] não se trata aqui de metáfora: a ação política se equipara mais uma vez à dança, e é isso que faz com que seja necessária a construção do urbano como espaço de contenção arquitetônica e legal da dança-política. (LEPECKI, 2013, p. 49).

As pessoas que vivem nos grandes centros urbanos exercem o sentido da coreopolítica⁶ a partir de suas vivências e práticas do cotidiano, essas práticas se estabelecem entre os corpos, e suas particularidades étnicas, etárias e de gênero. Por exercermos em sociedade parâmetros que nos são impostos por diversos fatores atrelados às nossas particularidades e também aos grupos que pertencemos, podemos expressar o sentido da coreopolítica, as verdades e

⁶ Conceito preconizado por André Lepecki, que delimita que as diferentes maneiras de um corpo se movimentar por meio da dança e da performance no espaço da cidade-polis é um ato político.

problemáticas inerentes às performances e singularidades individuais em diálogo com o mundo por meio da dança ou performance.

Esse ato político de expressão de verdades e variabilidades de relação entre corpos, arte e vida, como afirmou Jacques Rancière (2012), arte-política são inerentes, pois produzem o dissenso, levam as pessoas a novos entendimentos sobre a vida e suas particularidades.

Figura 7 - Abolição e cultura



Fonte: Cleyton Nóbrega. Abolição e cultura Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

A performance potencializa o corpo que se (im)põe no mundo e o modifica. Da parte do público, o ato performativo pode se estabelecer por meio do processo de estranhamento, pois, ao apreciar o ato criativo, a pessoa passa a acessar e

podemos constatar até esse ponto que a potencialidade do uso do corpo por meio da performance, pode nos levar a comunicar questões que podem ser relacionadas com as diversas problemáticas encaradas pelas pessoas negras no Brasil. A partir de então surgiu mais um questionamento: que potencialidades as performances negras/pretas, podem alcançar partindo do diálogo do corpo negro em movimento?

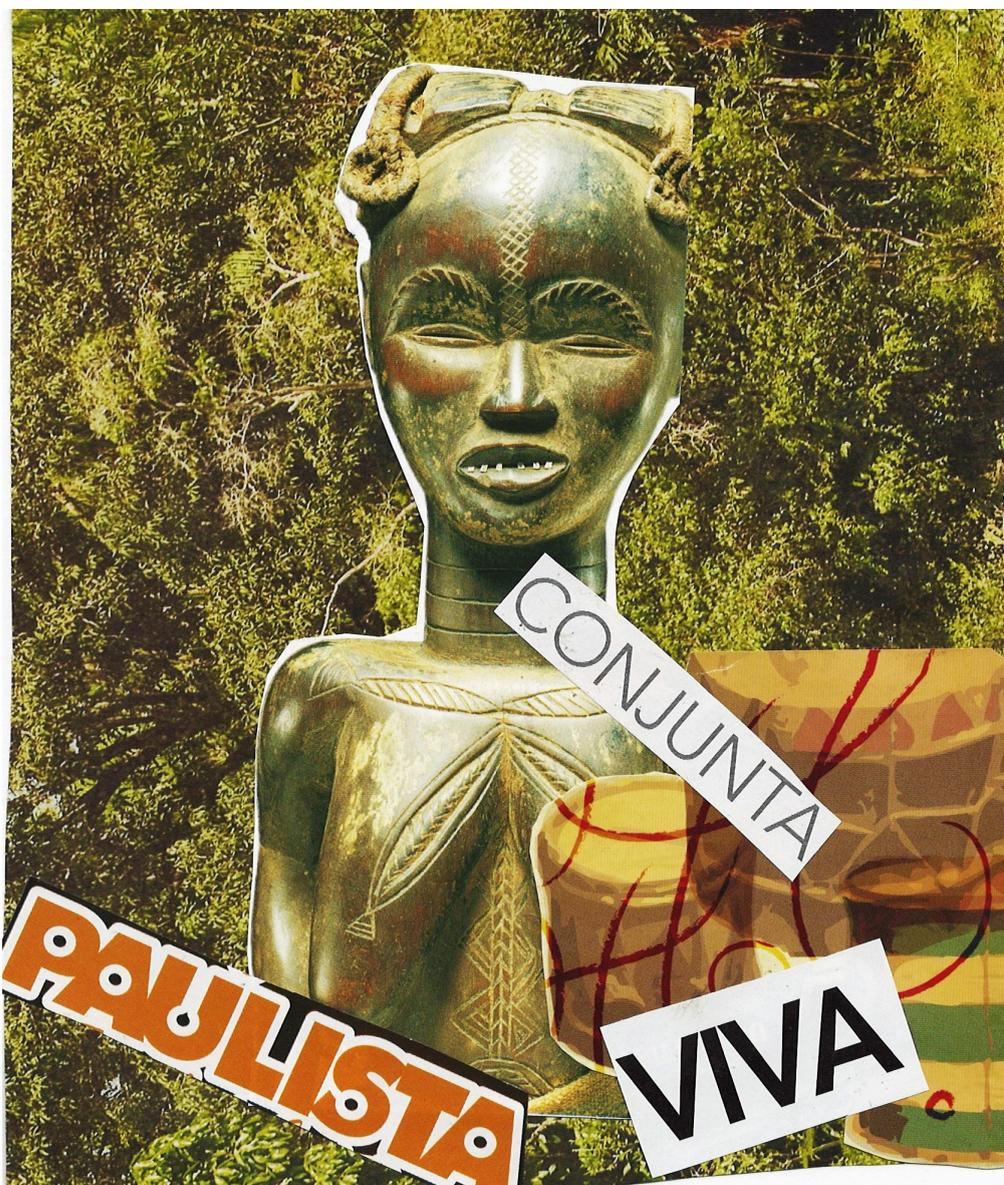
Foi criada historicamente nas colônias e suas metrópoles uma semântica para o corpo negro, que justificou sua subjugação física e o epistemicídio das suas formas de conhecimento na performance negra é o corpo também o campo de criação estética de estratégias descoloniais – ou tentativas de fricções neste sentido, de provocar rasuras, perfurações, romper bloqueios [...] As formas de performance negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência - um interstício entre arte e atos de resistência - recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição. (SANTANA, 2017, p. 70-71).

A performance pode potencializar as diferentes formas de expressão dos corpos e os diálogos entre eles no cotidiano comunitário e imaginário, o corpo que se (im)põe no mundo. Assim, a performance representa uma potencialidade de expressões e formas de viver nas comunidades e para as comunidades, pode problematizar questões que muitas vezes não são exploradas na nossa sociedade além de dialogar com os preceitos da experimentação museal.

Tendo em vista as questões que tocamos nesse capítulo, relacionadas a performance, destacamos as questões étnico-raciais e a performance negra, pretendemos no próximo capítulo construir diálogo sobre a apresentação da performance em diálogo com a exposição permanente do (MUHNE), levantando reflexões sobre mediação artística em tempos epidêmicos.

3 (RE)PERFORMANCE COMO PROPOSTA DE MEDIAÇÃO EM MUSEUS

Figura 8 - Mirueira, Paulista ancestral



Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira, Paulista ancestral. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

As pessoas carregam em seus corpos e pensamentos as relações com todo o seu histórico de vida e, conseqüentemente, com outras pessoas que as rodeiam, com seu entorno em si. Os seres humanos estabelecem suas vivências a partir de parâmetros político-sociais. Nosso corpo é o que nos (im)põe no mundo, é o nosso elemento em comum entre as pessoas, é a casca de nossa essência humana, viva; é a representação materializada de quem somos e de onde viemos.

Entre as particularidades comportamentais e individuais construímos a prática do cotidiano e (re)performamos dentro dos grupos sociais aos quais pertencemos; na (re)performance o comportamento dos sujeitos sociais afloram arquétipos. Essa correlação está associada às vivências das pessoas nos centros urbanos ou rurais, onde elas vivem experiências que repercutem em seus corpos, nas práticas e nos comportamentos sociais. O espaço da *pólis* pode ser representado como palco da subjetivação, pode ser o corpo-político o que (im)ponemos e vivenciamos no cotidiano. Também podemos com/sobre esse corpo refletir sobre elementos que vão além do sujeito e suas características físicas.

Esses corpos-políticos também representam os lugares de origem, pois se configuram como referências virtuais de onde cada um surge e para além disto, são os nossos corpos a casca de nossas essências espirituais, a casca de nossa consciência, imaginação e significações quanto ao mundo e tudo que nos cerca neste planeta.

A interpretação sobre o mundo e a vida é literalmente demandada a nós para que possamos viver nesse caos que é o mundo, repleto de vida, memórias e experiências. Acabamos por nos fortalecer sobre as instâncias do viver. Temos as nossas crenças de mundo, pelo mundo e para o mundo, tendo em vista que aprender e refletir pode nos tornar críticos e humanos. Temos uma ligação estabelecida, de certa maneira, com as nossas práticas e aprendizagens na vida.

Figura 9 - Demarcações culturais



Fonte: Cleyton Nóbrega. Demarcações culturais. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

A mediação cultural assume um papel diferenciado dentro dos espaços museais. Esse tipo de mediação carrega um sentido construtivista, tendo o objetivo de despertar no público uma apreciação estética diferenciada em relação ao museu e a arte e suas inúmeras formas de comunicar algo. Trata-se de uma maneira de dialogar com a arte de modo diferenciado do que geralmente se encontra em museus, dentre outros espaços expositivos.

A arte tem enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo, apontando um papel de destaque para arte/educação: ser a mediação entre a arte e o público. O lugar experimental dessa mediação é o museu. Pensamos nos museus como laboratórios de arte. Museus são laboratórios de conhecimento de arte, tão fundamentais para a

aprendizagem da arte como os laboratórios de química o são para a aprendizagem da química (BARBOSA, 2009, p. 13-14).

Quando pensamos nos sentidos que acarretam a emancipação intelectual, podemos relacionar essa visão de formação nos espaços não formais, nesse caso, os museus, espaços nos quais a mediação vem a ser o ato de aguçar, questionar, problematizar, contextualizar, criando, assim, uma relação direta com o público. Podemos utilizar diferentes propostas performáticas nos espaços museais. O tipo de mediação cultural, ou também da mediação artística, aborda questões diversas que podem ser abordadas em tais espaços. Algumas que tratam do acervo das instituições e diferentes possibilidades de performatividades que possam ser alçadas nesses espaços culturais; outras que estão relacionadas com ações que envolvem música, teatro, dança, performances, artes. Puig (2009, p. 55) considerou que:

se o museu, porém, considera-se um centro de desconstrução de suposições ou controvérsias, a educação contribuirá para apresentar o museu como um lugar em contínua construção. Cada uma das visões citadas não exclui as demais, pelo contrário, em muitos museus elas coexistem, se entrelaçam, se silenciam ou se separam.

O museu é um lugar onde várias abordagens e práticas artísticas se cruzam, as possibilidades quanto à forma que essas propostas chegam ao público são relativas, tudo depende da abordagem do museu, quais são seus públicos e qual a proposta de mediação aplicada, a maioria das instituições, trabalha a partir das propostas das equipes educativas dos museus. Coutinho (2009, p. 174) comentou que:

O espaço de mediação entre os objetos culturais e o público pode ser entendido como um espaço de educação não reprodutiva e, sendo assim, os atores envolvidos nessa prática podem ter outros papéis: de sujeitos passivos e reprodutores de informações podem passar a sujeitos ativos que interagem e se apropriam de conhecimentos.

Podemos compreender que a mediação cultural pode ser trabalhada em espaços museais no sentido de construir uma relação entre o educador, o visitante e o que está sendo exposto, entretanto não se pode classificar o museu como um local totalmente aberto para experimentação.

Existem propostas de mediação que podem ser utilizadas nesses espaços e que estão relacionadas com o sentido emancipador das inteligências, pois, por meio das diferentes nuances acessadas por esse tipo de mediação, propostas e

questionamentos, formulações de perguntas, a forma como a mediação cultural é pensada e executada pelo artista/educador, pode-se entrar em contato com questões que permeiam diferentes esferas no sentido social, afetivo, político. As possibilidades são diversas. O artista/educador se coloca como investigador do conhecimento, podendo promover o pensamento crítico, analítico em relação ao que o museu apresenta como problematização.

A mediação da cultura (das culturas) ganha existência no cruzamento de quatro entidades: o objeto cultural mediado; as representações, crenças e conhecimento do destinatário da mediação; as representações, crenças, conhecimentos e expertises do mediador e o mundo cultural de referência. A que se desenvolve nesse cruzamento concentra também os determinantes sociais ligados ao processo de transmissão dos saberes, dos valores, das emoções. (DARRAS, 2009, p.37).

As mediações podem carregar significados diferenciados no que tange à aproximação com os públicos. Às vezes, podemos perceber na prática que existem possibilidades de outras abordagens, principalmente na mediação cultural, que não sejam engessadas, estimulando o pensamento crítico.

As mediações são processos de acompanhamento [...] que intervêm ao longo das operações de difusão e de propagação de objetos culturais. No quadro de mediações da cultura, elas se diferenciam consideravelmente em razão das concepções de cultura que revelam. Na prática, constatamos que a mediação é um campo de atividade de acompanhamento cultural e, mais raramente, uma ocasião de reflexão crítica sobre as modalidades de construção dos fenômenos culturais (DARRAS, 2009, p. 37).

Podemos considerar que a mediação cultural pode ser vista sob diversas perspectivas: destacamos um tipo de mediação ligada ao sentido emancipador, crítico e outro tipo de mediação ligada a um sentido do engessamento intelectual.

No domínio cultural e artístico podem-se distinguir duas grandes abordagens da mediação. A primeira é diretiva e, em sua forma mais pobre, fornece só um sistema interpretativo, impondo um único tipo de compreensão do objeto cultural. Em sua forma mais rica, produz sistemas interpretativos que tentam se articular, ou não, e trabalhar conjuntamente. A segunda abordagem de mediação é construtivista. Por diversos meios interrogativos, problemáticos, práticos, interativos, ela contribui para o surgimento da construção de um ou de vários processos interpretativos pelo “destinatário” da mediação. Diretivas ou construtivistas interativas, as missões diretas da mediação revelam essencialmente os projetos de difusão das experiências e dos conhecimentos da cultura e da arte. (DARRAS, 2009, p. 37-38).

Na mediação cultural podemos utilizar diversas linguagens artísticas para a sua elaboração, como por exemplo, dança e música. A mediação cultural é uma experiência importante para o estabelecimento de conexões entre os públicos e as obras de arte, neste caso a linguagem da (re)performance pode ser utilizada nos espaços culturais e museus, como uma proposta de mediação do artista/performer/educador com o público apreciador do ato performativo.

La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. En condiciones de resistencia y conflicto, determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción recalifican la experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente [...] (DEWEY, 2008, p. 4).⁷

O autor nos esclarece o quanto as experiências de interação entre os viventes e os lugares que o cercam podem demarcar conflitos e alegrias, tudo dentre outras relações sendo estas todas fruto da interação do vivente com o mundo e conseqüentemente suas experiências. Glusberg (2009) esclareceu alguns pontos de relevância no que tangem os processos constitutivos e criativos na concepção e/ou criação e fomento de uma (re)performance:

As performances trabalham com todos os canais da percepção, isso se dando, tanto de forma alternada, quanto simultânea. Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais. De fato, a maioria das classificações existentes são baseadas nessa taxonomia sensorial perceptiva. Enquanto o performer põe em ação todos os sentidos ele também produz significados (GLUSBERG, 2009, p. 71).

O trabalho do artista/performer/educador nos espaços museais artísticos está ligado a um momento de apreciação estética do público em relação à obra de arte e ao que o artista propõe como diálogos com o seu próprio corpo em cena. A performance pode passar ao público diversas impressões, leituras e entendimentos, podemos também considerar que as performances têm início e fim. As relações do artista/*performer*/educador e o público apreciador da obra de arte, concebida também nos espaços museológicos, pode nos fazer refletir sobre as trocas

⁷ A experiência ocorre continuamente porque a interação da criatura viva e as condições ao seu redor estão envolvidas no próprio processo da vida. Em condições de resistência e conflito, certos aspectos e elementos de si e do mundo envolvidos nesta interação requalificam a experiência com emoções e ideias, de tal forma que surge a intenção consciente [...] (Dewey, 2008, p. 4, tradução nossa).

estabelecidas no espaço por meio da arte. Os corpos vivos, podem vibrar, trocando energias, estabelecendo relações diferenciadas que envolvem o espaço, o público e o *performer*.

[...] O percurso criativo do artista realizado desde dentro para fora deve ser compreendido pela apreensão do conhecimento que se instaura ao estar em contato com o objeto a ser pesquisado, que se desprende da realidade externa à obra e que será transposta na arte de fazer dela uma verdade artística. Assim, pode-se afirmar que, ao construir uma verdade artística, ela apresenta um comprometimento diferente da realidade observada, pois é uma ficção regida pelo próprio projeto poético do artista [...] (CORTÊS, SANTOS & ANDRAUS, 2011, p. 18).

A proposta ao qual o artista/performer/educador leva aos espectadores pode ser experimentada, vista e revista, mas as relações que os espectadores construirão a partir da experiência, tem relações com suas referências culturais, tendo em vista as trocas de saberes, costumes e práticas culturais as quais as sociedades foram, eram e são constituídas.

[...] O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re)invenção. É nesse sentido que a cultura global - aquela difundida a partir das regiões hegemônicas (notadamente Europa e Estados Unidos) - está absolutamente implicada na definição de culturas locais. Mas é também pelas consequentes e continuadas respostas a esse movimento de agressiva difusão que o entendimento do que é cultura global deve incluir as recriações locais (intencionais ou não) que dela são feitas com ênfases vernaculares diferentes (e, em menor medida, produções autônomas até então estranhas àquelas culturas dominantes), as quais são introduzidas no circuito mundial de informações. Global e local são termos, portanto, relacionais - assim como o são centro e periferia -, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. As relações entre essas instâncias não são estabelecidas, entretanto, de modo polarizado, havendo entre elas extensa rede comunicativa destinada à "negociação da diversidade", da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições (Anjos, 2005, p. 14).

As pessoas têm diferentes experiências e vivências, e podem acabar desenvolvendo diferentes relações com o que apreciam do e no mundo e da troca de saberes entre si, com os outros e consequentemente com a arte. A cultura global fomentada pelos referenciais eurocêntricos e norte-americanos, insere-se de maneira brutal e pungente nos processos constitutivos dos sujeitos nas sociedades, tendo influência punitiva e de cunho mercadológico sobre as pessoas colonizadas e

dizimadas pela violenta colonização da América do sul, que estabeleceu enquanto alvos sistemáticos o povo indígena a priori e, em seguida, o povo negro.

[...] a exploração colonial resultou em um conjunto de alienações e complexos, a partir dos quais as culturas dominantes impuseram aos grupos étnicos minoritários a insígnia da anormalidade. As práticas coloniais difundiram a ideia de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca seriam os únicos verdadeiros. Deste modo, a branquitude se estabeleceu como referência universal no contexto epistêmico, estético, artístico, filosófico, religioso, político, econômico, existencial e social. Os valores da exploração colonial estabeleceram estratégias de controle social que atribuíram às pessoas pretas uma condição de subalternidade, inferioridade e invisibilização [...] Depreendemos, então, que a raça como construção social procura validar projetos de dominação baseados na hierarquização e na classificação dos mecanismos a partir dos quais sentidos culturais são atribuídos aos grupos com características físicas distintas à normatividade [...] a associação entre grupos humanos e animais é uma tônica comum do racismo e, portanto, do processo de desumanização que antecede práticas discriminatórias ou políticas de morte. (OLIVEIRA, 2020, p. 3).

A práticas coloniais, como diz o autor, delimitam seus marcadores na maneira como corpos negros/pretos se relacionam e estão no mundo, tendo em vista a branquitude como uma referência de padrão comportamental, cultural e étnico; instituído enquanto uma prerrogativa a ser seguida, com aval de diversas instâncias constitutivas das sociedades coloniais. O que reverbera na maneira como os diferentes grupos étnicos coexistem e se expressam, por exemplo, cultural, político e artisticamente nos países outrora colonizados.

Figura 10 - Guias e lutas



Fonte: Cleyton Nóbrega. Guias e lutas. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

A tradução dos códigos culturais pertencentes a era da globalização, suscita a descoberta de perspectivas sobre as pessoas para consigo, com os outros e suas práticas. Nessa direção, a educação em museus por meio da arte se estabelece como uma proposição criativa elucidativa, dialogando com diferentes campos dos saberes artísticos, podendo construir junto aos públicos visitantes possibilidades de reflexão sobre as demandas da vida e a maneira como os estigmas sociais, políticos, étnicos e de classe, repercutem nas formas de vida e na troca de saberes na contemporaneidade. Como nos salientou Bell Hooks (2013, p. 120):

A política de identidade nasce da luta de grupos oprimidos ou explorados para assumir uma posição a partir da qual possam criticar as estruturas dominantes, uma posição que dê objetivo e significado à luta. As pedagogias críticas da libertação atendem a essas preocupações e necessariamente abraçam a experiência, as confissões e os testemunhos como modos de conhecimento válidos, como dimensões importantes e vitais de qualquer processo de aprendizado [...]

Por meio da mediação artística e (re)performance em museus, podemos trazer à tona problemáticas que são vistas como não importantes segundo o pensamento hegemônico. A relação construída com a educação vista sob essa ótica viabiliza tocar em questões silenciadas dentro desses espaços de validação de discursos que são os museus, que expressam de maneira louvável aspectos positivos a branquitude e negativos a negritude tendo presente muitas vezes em sua expografia e/ou temáticas o racismo, e o preconceito. A (re)performance pode estabelecer diálogos sobre o “Hibridismo Cultural” inerente à relação entre diferentes culturas e as diferenciações que podem existir na quebra de paradigmas e estigmas nas sociedades.

[...] a ideia de sincretismo considera as inequívocas desigualdades de poder embutidas e impostas nas relações entre culturas distintas, as quais mesmo o continuado contato não dissolve e que persistem, nas novas formas culturais criadas, como índices de imiscíveis diferenças. O conceito de sincretismo considera, ademais, o fato de que os grupos subjulgados nessas relações tomam, como se fossem seus, elementos da cultura do grupo hegemônico, ressignificando-os de modo original. dessa maneira o sincretismo é, de fato, uma estratégia de participação ativa, por quem se encontra em posição subordinada em uma estrutura de poder hierarquizada, na afirmação de identidades [...] Além de enfatizar a ideia da não-neutralidade do campo de construção identitária, o conceito de sincretismo destaca, portanto, a agência de grupos subordinados que subvertem os sentidos originais das culturas dominantes a partir de perspectivas locais [...] Privilegiando a transformação daquilo que o outro sugere como invenção, o termo não contempla o poder de disrupção que a incorporação de criações sincréticas ao circuito global de informações possui, acomodando-se a uma relação de dependência cultural pré-estabelecida (ANJOS, 2005, p. 23 - 24).

Em pleno século XXI, encaramos desmandos e desrespeitos inomináveis para com as minorias, precisamos refletir sobre as potencialidades da mediação cultural para estabelecer diálogos sobre e com o mundo e suas problemáticas.

La existencia del arte [...] Es la prueba de que el hombre usa los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, y que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular. El arte es la prueba

viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente. La intervención de la conciencia añade regulación, poder de selección y predisposición, Así, se producen infinitas variaciones en el arte. Con todo, su intervención también conduce en su momento a la idea del arte como una idea consciente: la más grande conquista intelectual en la historia de la humanidad [...] (DEWEY, 2008, p. 29)⁸.

O fazer artístico e a experimentação por intermédio do corpo pode possibilitar a reflexão e a abertura de diálogos sobre a vida por meio da arte, de maneira consciente.

O corpo, [...] não é, portanto, apenas a extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente rerepresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural [...] (MARTINS, 2021, p. 88-89).

O corpo como afirma a autora é visto enquanto potência de reflexão sobre a vida por meio da cultura, arte e das relações do viver em sociedade, está em constante processo de experimentação, aprimoramento e aprendizado. Desta maneira, podemos compreender que o trabalho de experimentação do artista/*performer*/educador está ligado a um momento de apreciação estética dos públicos, em relação à obra de arte e ao que o artista propõe, estabelecendo diálogos por meio de seu próprio corpo no mundo.

La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. En condiciones de resistencia y conflicto, determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esta interacción recalifican la experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente [...] En contraste con tal experiencia. tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Entonces y sólo entonces se distingue esta de otras experiencias se integra, dentro de la corriente general de la experiencia (DEWEY, 2008, p. 41).⁹

⁸ A existência da arte [...] É a prova de que o homem utiliza os materiais e as energias da natureza com o intuito de expandir a sua vida, e que o faz de acordo com a estrutura do seu organismo, cérebro, órgãos de sentimentos e sistema muscular. A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restaurar conscientemente, no plano da significação, a união dos sentidos, necessidades, impulsos e ações próprias do ser vivo. A intervenção da consciência agrega regulação, poder de seleção e predisposição, portanto, as variações na arte são infinitas. Porém, sua intervenção também conduziu, na época, à ideia da arte como ideia consciente: a maior conquista intelectual da história da humanidade [...] (DEWEY, 2008, p. 29, tradução nossa).

⁹ A experiência ocorre continuamente porque a interação da criatura viva e as condições ao seu redor estão envolvidas no próprio processo da vida. Em condições de resistência e conflito, certos aspectos e elementos de si e do mundo envolvidos nesta interação requalificam a experiência com emoções e ideias, de tal forma que surge a intenção consciente [...] Em contraposição a tal experiência, tenha uma experiência para nós quando o material experimentado segue seu curso até sua conclusão.

Dewey apontou que as experiências e dinamismos de experimentação enquanto arte, estão envolvidos nos processos da vida. A arte nesse sentido, pode possibilitar às pessoas apropriação, reflexão, inquietação, e até mesmo mudanças de perspectivas. Por meio da arte as pessoas podem relacionar-se com suas subjetividades, vivências e suas experiências no mundo. A potencialidade artística de trazer à tona aquilo que não é dito usualmente ou refletido pelos diversos grupos sociais, viabiliza mudança de perspectiva, de percepção de vida.

[...] La experiencia en este sentido vital se define por aquellas situaciones y episodios que espontáneamente llamamos experiencias reales -, aquellas cosas de las que decimos al recordarlas ésa fue una experiencia. Puede haber sido algo de gran importancia , una disputa con alguien que fue alguna vez un íntimo amigo, una catástrofe finalmente advertida por una insignificancia. O puede haber sido algo relativamente ligero, y que quizá a causa de su misma ligereza ilustra mejor lo que es una experiencia [...] (DEWEY, 2008, p. 42).¹⁰

As experiências reais, como afirmou Dewey, podem ser definidas pelas situações vividas, essas experiências podem ser algo positivo ou negativo, fazem parte de quem nós somos, e quem nos tornamos de fato, tendo em vista, que estamos sempre em processo, aprendendo com as circunstâncias da vida e aquilo que tais circunstâncias tem a nos oferecer, propiciar.

El arte denota un proceso de hacer o elaborar. Esto es cierto tanto para las bellas artes como para el arte tecnológico. El arte comprende modelar el barro, esculpir el mármol, colar el bronce, aplicar pigmentos, construir edificios. cantar canciones, tocar instrumentos, representar papeles con el escenario, realizar movimientos rítmicos con la danza. Cada arte hace algo con algún material físico, el cuerpo o algo fuera del cuerpo, con o sin el uso de herramientas, y con la mira de producir algo visible, audible o tangible [...] (DEWEY, 2008, p. 54)¹¹.

Então, e somente então, ele se distingue de outras experiências, é integrado ao fluxo geral de experiência (DEWEY, 2008, p. 41, tradução nossa).

¹⁰ [...] A experiência neste sentido vital é definida por aquelas situações e episódios que chamamos espontaneamente de experiências reais - aquelas coisas que dizemos quando nos lembramos delas que foi uma experiência. Pode ter sido algo de grande importância, uma disputa com alguém que já foi um amigo íntimo, uma catástrofe que finalmente percebeu por ninharia. Ou pode ter sido algo relativamente leve, e que talvez por sua leveza ilustre melhor o que é uma experiência [...] (DEWEY, 2008, p. 42, tradução nossa).

¹¹ Arte denota um processo de fazer ou elaborar. Isso é verdade tanto para artes plásticas quanto para arte tecnológica. A arte compreende modelar argila, esculpir mármore, fundir bronze, aplicar pigmentos, construir edifícios cantando canções, tocando instrumentos, representando papéis no palco, realizando movimentos rítmicos com dança. Cada arte faz algo com algum material físico, o corpo ou algo fora do corpo, com ou sem o uso de ferramentas, e com o objetivo de produzir algo visível, audível ou tangível [...] (DEWEY, 2008, p. 54, tradução nossa).

A arte pode propiciar relações de nossos corpos do com o mundo e para com os outros no mundo. A mediação cultural pode viabilizar mudanças de perspectivas culturais. A arte pode estimular conhecimentos e saberes, principalmente no que se refere aos museus, pois nesses equipamentos culturais podemos observar o uso da mediação cultural como prática criativa. A mediação cultural utilizada nos museus, depende de alguns pontos, por exemplo, da temática da instituição e da maneira como o educativo desses museus se relaciona com as temáticas abordadas no espaço; e também podem assumir uma dinâmica de fomento emancipadora, e maior aproximação com os públicos. Entretanto, cabe lembrar, que existe potencial para mediações autorais, mediações em equipamentos culturais fomentadas por meio da (re)performance.

[...] Cuando manipulamos, tocamos y sentimos; cuando miramos, vemos; cuando escuchamos, oímos. La mano se mueve con un punzón de grabado o con un pincel; el ojo espera e informa del resultado de lo hecho. A causa de esta íntima conexión, los siguientes actos acumulativos y no caprichosos ni rutinarios. En una efectiva experiencia artístico-estética, la relación es tan próxima que controla simultáneamente el acto y la percepción [...] (DEWEY, 2008, p. 57)¹².

Estar em diálogo com os públicos por meio da arte não é uma missão fácil. Precisamos ter em mente de que ponto partimos para conseguirmos criar. Existe todo um preparo, um pensamento preliminar. Produzir artisticamente requer experimentação, criação e reflexão. Por mais que o artista tenha objetivos estabelecidos ao produzir arte, nunca será possível que ele mensure como os públicos vão receber ou refletir sobre aquilo que vivenciaram.

Pois nossas experiências de vida e nossas visões de mundo são completamente diferentes e particulares, a maneira como cada um se relaciona com a vida e seus desafios reflete-se no modo de se experienciar arte-vida.

En suma, el arte con su forma, une la misma relación entre hacer y padecer, entre la energía que va y la que viene, que la que hace que una experiencia sea una experiencia. La eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores de la acción y la recepción. y la

¹² [...] Quando a gente manipula, toca e sente; quando olhamos, vemos; quando ouvimos, ouvimos. A mão é movida com um punção ou pincel; o olho espera e relata o resultado do que foi feito. Por causa dessa conexão íntima, os atos a seguir são cumulativos e não caprichosos ou rotineiros. Numa experiência estética-artística efetiva, a relação é tão estreita que controla simultaneamente o ato e a percepção [...] (DEWEY, 2008, p. 57, tradução nossa).

selección de los aspectos y rasgos que contribuyen a la interpenetración, hacen que el producto sea una obra de arte [...] (DEWEY, 2008, p. 55-56)¹³.

A mediação artística por meio da (re)performance em espaços museais pode funcionar como um potente instrumento reflexivo e problematizador da vida, e da arte enquanto experiência. As relações interpessoais entre as pessoas podem promover diferentes visões de mundo, de vida e sobre a vida. Ressaltando um sentido de construção de relações entre vida e arte. A mediação cultural, por meio da (re)performance, pode facilitar a criação de mediações pautadas na autonomia do público. A experimentação e arte pode propiciar sentidos emancipadores e críticos. Somente com o olhar reflexivo e crítico sobre a vida e o mundo pode nos libertar de tudo que é imposto, de tudo que nos frustra e assim podemos transformar o mundo, mudá-lo.

O sentido da reperformance vem como uma necessidade da memória da própria performance. Já que “retomar” o efêmero se torna algo insustentável, pois seria impossível realizar exatamente da mesma forma algo tão subjetivo com tantas especificidades, o sentido da reperformance vem como a busca por uma nova performance, que reflete e atualiza a obra de origem. Para que os momentos pontuais não se percam, para que a história da performance não se perca, precisamos reperformar o registro [...] Problematizando o próprio registro em si, será mesmo que esta simples ação de documentar um trabalho, um momento efêmero em vídeo, em fotografia, ou em qualquer outra plataforma o mantém vivo? O registro é importante, porém limitado. Principalmente quando o registro não é pensado enquanto uma nova obra. Os registros mantêm uma obra documentada durante anos. Possibilita o acesso ao trabalho. A realização de uma obra é o que a mantém viva, pulsante e presente [...] (PIÑERO, 2016, p. 28).

A (re)performance pode possibilitar uma revisitação do artista/*performer*/educador e suas trajetórias de elaboração, criação da obra de arte. Ao visitar seus trabalhos pode-se acessar novas perspectivas, propiciando a atualização da obra e também a documentação, explorando suas potencialidades (re)performadas, em constante processo de atualização.

[...] trabalhos que buscam e criam experimentalmente, livres de amarras e estruturas rígidas, estão mais preocupados com o processo do que com o

¹³ Enfim, a arte com a sua forma, une a mesma relação entre fazer e sofrer, entre a energia que vai e a que vem, aquela que faz da experiência uma experiência. A eliminação de tudo o que não contribua para a mútua organização dos fatores de ação e recepção e a seleção dos aspectos e características que contribuem para a interpenetração, fazem do produto uma obra de arte [...] (DEWEY, 2008, p. 55-56, tradução nossa).

produto final. Investigam as experiências, as vivências e suas descobertas, se permitem habitar o espaço do erro, do desconhecido. E por fim, trabalhos que investigam a presença, só conseguem se estabelecer vivos, quando existe: presença, quando são realizados, materializados, a partir do fazer. É preciso atualizar, é preciso revisitar, transformar. Caso contrário [...] tanto o trabalho quanto a linguagem seriam uma forma de arte morta. (DEWEY. 2016, p. 20).

Esta pesquisa pode possibilitar uma revisitação aos trabalhos que apresentei em outras ocasiões, o que acarreta outros registros, novas documentações, reflexão e investigação sob minha trajetória artística produzindo novas memórias, reflexões e relações com as subjetividades.

A (re)performance *Mirueira e seus Mucambos* (2022), carrega em sua concepção elementos que foram utilizados em outros trabalhos performativos. Existem algumas sutilezas, elementos cênicos e construção de partituras corporais que compõem a obra e fazem referência a outras três (re)performances apresentadas por mim em equipamentos culturais diferentes da RMR.

A primeira (re)performance que trago como referência, é a (re)performance *Pureza Tupiniquim* (2015), que foi apresentada no IRB, e que dialogava sobre a vivência de diversos povos indígenas durante o processo de colonização do Brasil, enfatizando a violência inerente a este processo reverberando até os dias atuais.

Quando ainda era estagiário do educativo do IRB, tive a oportunidade de construir relações mais aproximadas com as artes cênicas, no meu caso a performance. No ano de 2015, a 9ª Primavera de Museus – (evento anual que acontece todos os meses de setembro, durante a primavera, com intuito de atrair público aos equipamentos culturais de todo país, tendo a cada ano uma temática definida pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, tinha a seguinte temática, “Museus e memórias indígenas”, em conversa com a coordenação do educativo definimos quais seriam as atividades/ações educativas que iríamos realizar naquele evento. Pediram que eu desenvolvesse uma (re)performance que dialogasse com a temática estabelecida.

Lembro que a trilha sonora que acabei escolhendo para compor parte da performance tinha uma música de canto gregoriano, chamada *Lilium*, que em resumo falava sobre a pureza necessária para que os pecadores chegassem ao céu. E resolvi escolher a palavra pureza para dar nome a (re)performance *Pureza Tupiniquim* (2015). A palavra Tupiniquim surgiu como uma sugestão de um amigo

indígena que me ajudou a compor as partituras corporais que utilizei nos movimentos circulares que compunham o trabalho.

A (re)performance se tratava de uma dança ritual na qual meu corpo foi pintado de grafismos indígenas de etnias de Pernambuco, como as do povo Xukuru, Pankararu, dentre outras. O figurino era um short preto, e tinha pintado no rosto e corpo desenhos feitos com Urucum (planta utilizada como tempero e colorífico de roupas, pele e alimentos), que foram pintados em meu corpo na frente do público e, posteriormente, apresentada no *Foyer* do museu, que era na época preenchido por diversas esculturas, e outras peças de arte Barroca, Neoclássica.

O trabalho possibilitou uma leitura sobre o meu corpo enquanto um corpo representante de uma etnia indígena, visto pelo colonizador (colocado dentro do trabalho, de maneira virtual), enquanto um corpo dissidente, de alguém “não civilizado”. Essa figura dançava sob o ritmo do Toré (ritmo que configura diversas cosmologias de etnias indígenas, dançado pelos povos indígenas numa configuração de dança circular). Em seguida, em um dado momento, o Toré se findava e a música de canto gregoriano se iniciava e, de forma virtual, diversos processos de violência e tortura eram transpassados por intermédio do corpo, sofrimento imposto a diversas etnias indígenas do país, terminava por moldar esse indígena, ressignificando até mesmo a forma como esse corpo se expressava por meio da música do colonizador, que preconizava uma pureza perversa e genocida, de vontades e desejos, terminando a (re)performance de braços abertos frente aqueles objetos tão característicos da cultura do branco.

Lembro-me como se fosse hoje, o burburinho do público ao apreciar o trabalho, ouvi diversas coisas, como por exemplo: “ele é índio mesmo”? “Meu Deus quanto sofrimento”, “nossa que coisa forte”, ou até mesmo: “antigamente era assim mesmo”, um dos espectadores até veio conversar comigo depois para dizer que considerou o trabalho muito forte, e perguntou como eu me sentia como artista por ter criado o trabalho.

Esse trabalho foi apresentado duas vezes no museu e serviu como um demarcador da minha produção, me ver enquanto alguém preto interpretando um indígena, contestar tudo de negativo que a valoração da branquitude traz naquele espaço me deixou em choque. O retorno do público em relação a produção foi muito revelador de opiniões e leituras de mundo, mas me abriu ainda mais os olhos para como espaços, equipamentos culturais como o IRB, denotam uma visão tão

defasada e estereotipada do indígena e conseqüentemente do negro. É como se todo o genocídio das populações indígenas e africana, que é evidente até hoje, pouco importasse. O que vale na instituição de fato, é o olhar do branco-europeu-europeizado. É o claro retrato do que uma burguesia construída em cima de preceitos da branquitude considera ser importante para memorar, representar. Sobre essas questões, Abdias do Nascimento nos esclareceu:

[...] Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem permanecido unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da "democracia racial". Uma "democracia" cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver, só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país. Não está patente que neste exclusivismo se radica o domínio quase absoluto desfrutado por algo tão falso quanto essa espécie de "democracia racial?" [...] (NASCIMENTO, 1978, p. 46).

Esse mito da democracia racial é o que podemos classificar como mote definidor da expografia do IRB, que no que tange aos povos indígenas do Nordeste, delimitam as etnias indígenas na expografia pela perspectiva do Albert Eckhout (1610-1666), artista que veio ao Nordeste no período da invasão holandesa (século XVII) junto com Maurício de Nassau. A premissa de estar parada no tempo no sentido da representação dos povos indígenas e negros perante a expografia não é desproposita. É uma perspectiva imperialista e racializada.

Figura 11 - Pureza Tupiniquim



predominância de artistas e pessoas negras/pretas, participando não só da apresentação da performance, mas também de tudo o que estava sendo proposto. Existe uma dificuldade muito grande do museu que é extremamente elitista em inserir os moradores do bairro da Várzea e de seu entorno, dentro das propostas educativas. Interessante o questionamento, qual seria o motivo da resistência das pessoas, moradores do entorno do museu, não irem até ele estando tão perto?

Talvez o fato de se perceber como alguém que não faz parte daquela realidade que o museu trata, nos possibilite uma reflexão sobre esse não acesso. Na época em que estava criando a (re)performance em conjunto com Dogão, resolvemos utilizar elementos que fizessem parte de nossa realidade, eu de Mirueira e Dogão da comunidade do Detran no Recife, ele desenvolvia na época e desenvolve até hoje ações voltadas para o grafite e o uso da arte enquanto expressão de subjetividades e realidades para com a juventude de sua comunidade.

Resolvemos elencar uma roupa que servisse como um tipo de mortalha para que meu corpo servisse como um tipo de tela viva dos dizeres e desenhos que Dogão faria durante a apresentação. Decidimos escolher uma única música para compor o trabalho, e o nome de *Atravessamentos estéticos* (2016) foi o que escolhemos, tendo em vista que criando o trabalho conjuntamente, inserimos nele aspectos que nos atravessavam. Nação Zumbi e Chico Science são verdadeiros monumentos de uma identidade local que peitou até mesmo as predileções de Ariano Suassuna e seu movimento Armorial. O movimento Mangue Beat revolucionou a perspectiva e a relação das pessoas com a cidade, sua gente, o Maracatu e seus caboclos, o mangue e a cidade. Desde o tempo que o Chico partiu em 1998, não tivemos tantas mudanças significativas no Recife, que continua tomado de palafitas, fome, morte e violência, e segue depois do período da pandemia como a capital do país onde o pobre daqui é o mais pobre¹⁴.

Apresentar nosso trabalho (re)performativo em uma instituição tão demarcada por visões arbitrárias foi um marco, a conversa com o público depois da apresentação revelou o que suspeitávamos, eu e Dogão, de que quem pôde assistir, apreciou o que viu, as pessoas nos disseram que a força do nosso trabalho estava para além do museu, era algo relativo a falar sobre a vida como ela realmente é,

¹⁴ MORAES, Lucas. **Recife é a metrópole do País onde os pobres são mais pobres**; entenda. Jc Online, 07 abr. 2022. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/economia/2022/04/14989784-recife-e-a-metropole-do-pais-onde-os-pobres-sao-mais-pobres-entenda.html>. Acesso em: 20 abr. 2022.

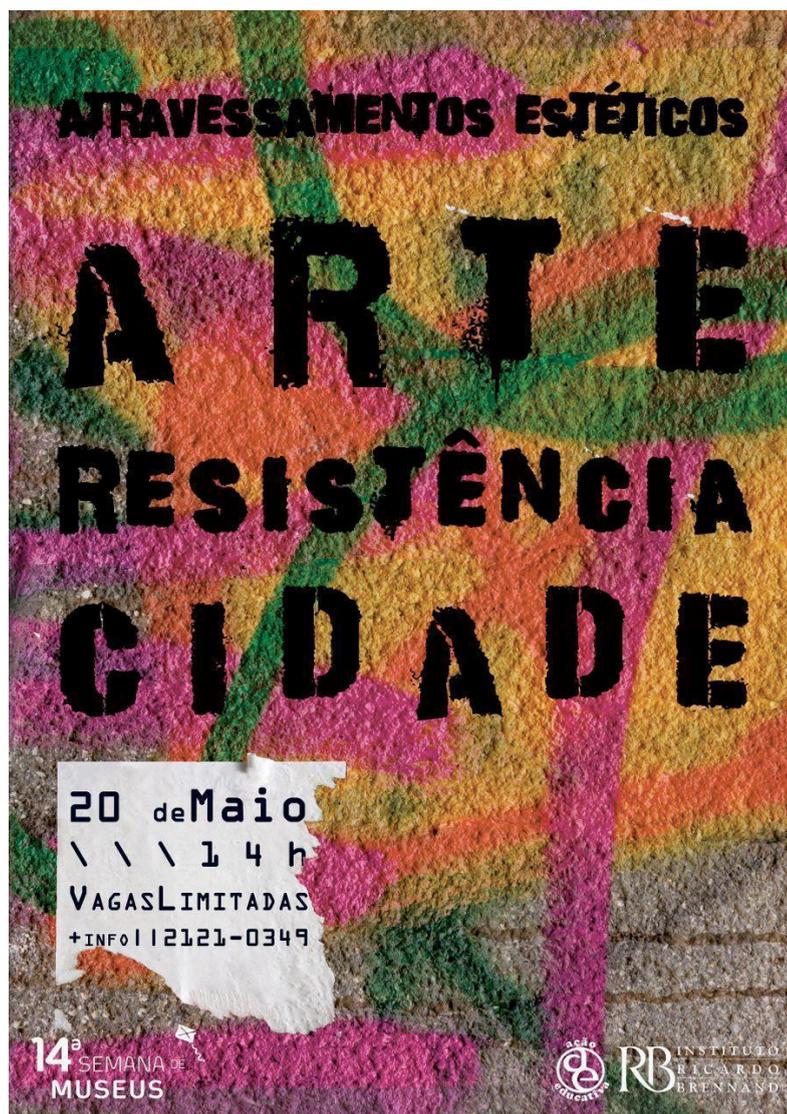
utilizando-nos de coisas, elementos, que faziam parte não só de nossas realidades enquanto artistas negros e periféricos, mas a realidade de tantas outras pessoas, nossos semelhantes.

Essa experiência foi de fato inesquecível. Fez-me refletir sobre a necropolítica nacional, e que espaços os corpos têm o devido aval do Estado para transitar, estar e se ver. Falar sobre pobreza, morte e vida num lugar demarcado pelo poder de uma elite branca extremamente abastada, foi revelador.

[...] Mas sob quais condições práticas se exerce o direito de matar, deixar viver ou expor à morte? Quem é o sujeito dessa lei? O que a implementação de tal direito nos diz sobre a pessoa que é, portanto, condenada à morte e sobre a relação antagônica que coloca essa pessoa contra seu ou sua assassino/a? [...] Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder? (MBEMBE, 2016, p.123-124).

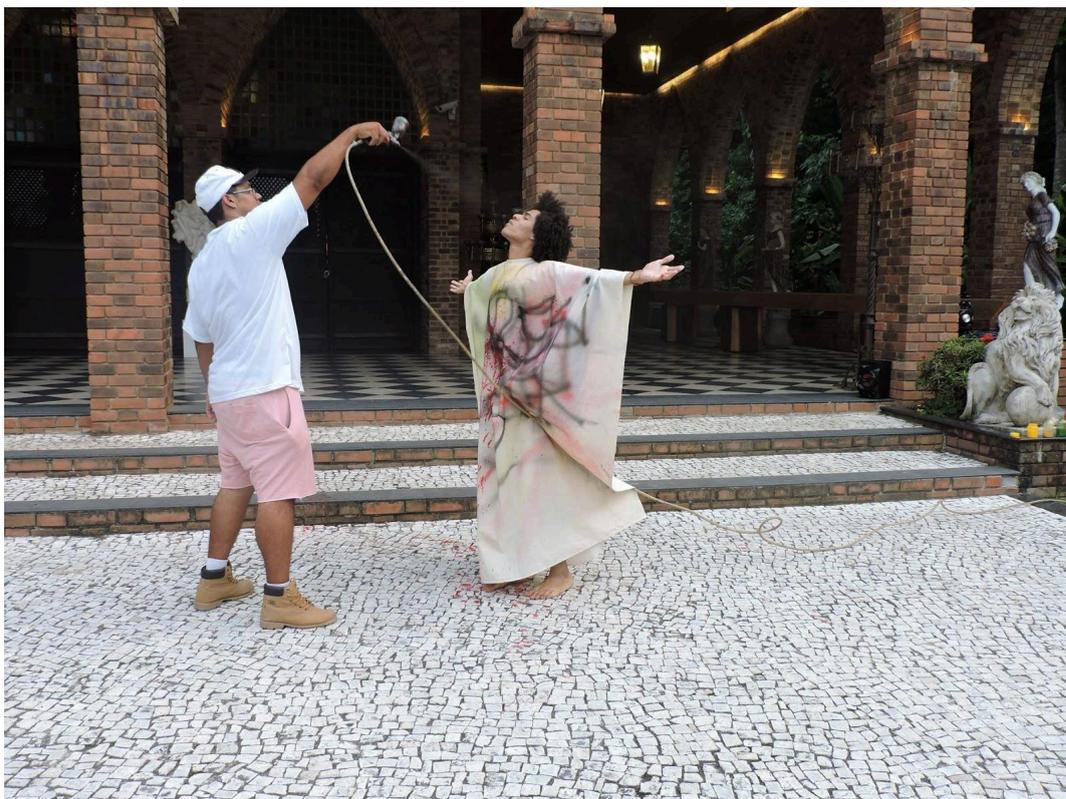
Questionar a violência sistêmica utilizando o IRB como mote, demarcou uma relação de nova perspectiva junto a vivência dessa experiência. Enquanto eu estava lá apresentando esse trabalho junto com um companheiro, tínhamos a plena ciência de que o caos urbano e violência demarcava suas vítimas, que em suma não são representadas de maneira justa, ideal pela instituição. O povo negro e Indígena é representado neste equipamento cultural através de uma lógica voltada para os estereótipos. Debater sobre como um corpo preto dialoga com as cidades e os museus possibilita explorar novas leituras e abrir questionamentos à lógica institucional, que explora as relações dos seres humanos e a Europa como mítica, ideal, plena de benefícios às pessoas, uma verdadeira falácia.

Figura 13 - Divulgação Atravessamentos Estéticos



Fonte: Instituto Ricardo Brennand - divulgação, 2016.

Figura 14 - Atravessamentos Estéticos



Fonte: Cleyton Nóbrega. Atravessamentos Estéticos. Colagem. A4. Fonte: Carlos Lima, 2016.

A terceira e última (re)performance utilizada como referência foi a que acabou se tornando objeto do meu TCC, *Pureza Encarnada* (2017). A (re)performance foi apresentada dentro de uma exposição temporária que ocorreu no MAB, em 2017, chamada *Mimo Ípádê – Conhecendo o Sagrado*, de autoria da Artista plástica, curadora e mediadora cultural da RMR Mariama Luz. A exposição tratava da representatividade negra por meio dos terreiros de candomblé. O/A visitante nessa exposição pôde ter a oportunidade de navegar num mundo de sentidos, que podem ter sido despertados a partir de elementos visuais e sensoriais utilizados em rituais religiosos afro-brasileiros, como, por exemplo, instrumentos musicais e ervas sagradas.

Figura 15 - Divulgação Mimo Ìpádé



Fonte: Museu da Abolição - divulgação, 2017.

A curadora da exposição convidou diversos artistas/*performers*/educadores para abertura e encerramento, e tinha como uma premissa em relação a esses trabalhos, a relação com a religiosidade negra. *Pureza Encarnada* (2017) foi o primeiro trabalho a ser apresentado, foram projetadas imagens de terreiros de candomblé, que haviam sido destruídos por pessoas intolerantes no meu corpo em cena, utilizava-me de um parangolé avermelhado como um tipo de elemento cênico ligado aos orixás, enquanto tocava-se músicas de canto gregoriano, falando sobre pureza preconizada pela igreja, se misturavam aos batucos percussivos das músicas de terreiro. O nome *Pureza Encarnada* (2017), foi escolhido, pois utilizei nesta (re)performance a mesma música que tinha usado na (re)performance *Pureza Tupiniquim* (2015). Resolvi utilizar a palavra encarnada, pois a vivência enquanto pessoa negra/preta que sou, me fez e faz sentir na pele o que é viver no Brasil.

A intolerância religiosa mascarada pelo racismo estrutural em que vivemos demarcou de maneira pungente esse trabalho. Iansã, orixá do vento e das tempestades foi um tipo de cerne basilar sobre essa (re)performance, pelo fato de perceber nessa, elementos de força e poder feminino, poder sobre morte e vida, meandros tão delicados e inerente às características de força e luta enfrentada por diversos religiosos do candomblé e da umbanda, que enfrentam o poderio racista e sistêmico do Estado. O processo de construção desse trabalho surgiu de forma

pungente a um mergulho de pesquisa sobre os mitos africanos e a relação que temos aqui em Pernambuco com o Candomblé, e também pelo fato de estar sempre relacionado com minhas criações com elementos mitológicos, tendo em vista a forte relação de meu Bairro, Mirueira, com as religiões de matrizes africanas. O corpo negro ancestral presente nas representações artísticas, culturais religiosas, está em pleno processo de reelaboração e ressignificação corporal e artística.

[...] pode-se argumentar, com base na metodologia Corpo e Ancestralidade, que seria possível, por meio da arte, da dança, da vivência e da tradição, o artista retomar sua história pessoal, suas raízes e sua autoestima na construção de um trabalho coreográfico inspirado em um mito. Neste processo, o conhecimento do ritual torna-se imprescindível na construção de matrizes ancestrais de movimentos que formarão a base corporal na transposição dos movimentos artísticos para performance de cada artista. As histórias mitológicas se mantêm como ideia estrutural, mas não apreendidas e transformadas dentro de um novo espaço e um novo tempo, com resultado inteiramente novo e autêntico. Partindo de trabalhos de campo, vivências corporais e discussões teóricas, busca-se estabelecer uma nova relação entre a dança e a tradição cultural de um povo, trazendo como resultado um trabalho corporal original com um objeto estético definido [...] (CORTÊS, SANTOS & ANDRAUS, 2011, p. 15-16).

A ressignificação das tradições por conta do tempo é uma realidade. A cultura e religiosidade estão em processo de reformulação constante e lidar com essa (re)performance estando em uma exposição que tratava sobre o sagrado das pessoas foi extraordinário.

Lembro-me que as pessoas que assistiram a (re)performance ficaram muito comovidas, pois tive que entrevistar algumas delas na época para poder dar continuidade ao TCC da graduação em Licenciatura em Teatro. Estava muito animado com a proposta de pesquisa que eu estava construindo junto ao meu orientador. Lembro de ouvir lá no MAB, das pessoas que assistiam: “Meu Deus, quanto sofrimento às pessoas negras passam”, “que forte essa relação dele com iansã e o tecido”, senti que de fato foi uma apresentação que tocou o coração das pessoas, e conseqüentemente me tocou também.

Figura 16 - Pureza Encarnada



Fonte: Cleyton Nóbrega. Pureza Encarnada. Colagem. A4. Fonte: Juliabe Balbino, 2017.

Figura 17 - Pureza Encarnada



Fonte: Cleyton Nóbrega. Pureza Encarnada. Colagem. A4. Fonte: Juliabe Balbino, 2017.

Figura 18 - Pureza Encarnada



Fonte: Cleyton Nóbrega. Pureza Encarnada. Colagem. A4. Fonte: Juliabe Balbino, 2017.

Figura 19 - Pureza Encarnada



Fonte: Cleyton Nóbrega. Pureza Encarnada. Colagem. A4. Fonte: Juliabe Balbino, 2017.

Figura 20 - Pureza Encarnada



Fonte: Cleyton Nóbrega. Pureza Encarnada. Colagem. A4. Fonte: Juliabe Balbino, 2017.

Figura 21- Pureza Encarnada



Fonte: Cleyton Nóbrega. Pureza Encarnada. Colagem. A4. Fonte: Juliabe Balbino, 2017.

A (re)performance potencializa a reprodução de trabalhos já realizados, o que pode acarretar o aprimoramento de diversas variáveis relacionadas às potencialidades (re)performativas e seus desdobramentos subjetivos “ Quando penso em (re)performance, penso em atualização. Transformo minhas próprias memórias através do contato com o público, a repetição das minhas memórias e de imagens [...]” (PIÑEIRO, 2016, p. 26).

Mirueira e seus Mucambos (2022), é uma (re)performance que remete a elementos presentes em outras performances já apresentadas por mim em equipamentos expositivo-culturais localizados na cidade do Recife, *Pureza Tupiniquim* (2015) – IRB; *Atravessamentos Estéticos* (2016) – IRB; *Pureza Encarnada* (2017) – MAB. Voltadas para a construção de um diálogo sobre as minhas realidades enquanto ator-performer-preto que reside na cidade do Paulista que faz parte da RMR, residente do bairro da Mirueira, em diálogo com a exposição permanente do MUHNE¹⁵.

A reperformance é necessária para que estas obras não se percam com a desmaterialização da própria performance ou com a não documentação. Em contraponto com essa desmaterialização também há uma busca da própria materialização existente na historicidade da arte, e na própria academia. Por outro lado, a história da arte lida com a materialização, por meio do uso de documentos, registros, fotografias, vídeos, roteiros, cadernos de criação, storyboard, manuscritos, etc. (PIÑEIRO, 2016, p. 27).

Na busca pela materialização dos processos de experimentação artística por meio da fruição da (re)performance *Mirueira e seus Mucambos* (2022), pode viabilizar desdobramentos sobre os trabalhos artísticos, onde foi possível me debruçar durante a minha trajetória e experiências em equipamentos culturais.

Quanto à representatividade negra existente nos museus tradicionais que remetem a narrativas seletivas, que segregam e silenciam determinados grupos sociais em detrimento de outros; em suma as pessoas negras e indígenas dentro

¹⁵ O MUHNE nasceu em 1979, fruto da fusão de três outros museus: o Museu de Antropologia (1961-1978), o Museu de Arte Popular (1955-1978) e o Museu do Açúcar (1963-1978). Seu acervo é composto de coleções caracterizadas pela heterogeneidade e variedade, desde objetos provenientes das casas das famílias dos senhores de engenhos, até objetos simples, de uso cotidiano das famílias pobres. No acervo também estão presentes coleções de arte popular, de brinquedos populares, vestuários e instrumentos das festas populares, objetos dos povos indígenas e muitos outros que revelam a diversidade cultural de nossa sociedade e está vinculado à Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). A FUNDAJ é uma instituição pública ligada ao Ministério da Educação do Brasil (MEC), fundada pelo Sociólogo Gilberto Freyre em 1949, com o propósito de preservar o legado histórico-cultural de Joaquim Nabuco, e as demandas da vivência do povo nordestino, e suas práticas sociais, políticas e religiosas, com ênfase nas regiões Norte e Nordeste.

dos equipamentos culturais tidos por tradicionais em âmbito nacional, são representados sempre de uma mesma maneira, estereotipada e/ou exotificada. Provando-nos que circunstâncias relacionadas à memória e o que merece ser memorado tem um cunho seletivo e segregador. Sobre as questões que tangenciam a memória:

Lembrar e ser lembrado é fenômeno que toca toda a humanidade, sem exceção. Somos humanos, entre outras coisas, porque lembramos, registramos e reproduzimos nossas memórias. Os museus, instituições voltadas prioritariamente para a preservação de memórias, constituem-se como locais vocacionados para executar o papel do Estado como agente de garantias de preservação de memórias. No entanto, há um conflito que se opera no âmbito das políticas oficiais de memórias, pois nem sempre aquilo que o Estado pretende preservar e preserva, revela e representa a totalidade das memórias nacionais. (CUNHA, 2017, p. 78).

O que o Estado pretende preservar é singular, quando sabemos que a arte e cultura no Brasil são fomentadas e consumidas por uma elite burguesa, classista, e que esses delimitam o que será produzido e fomentado por meio dos equipamentos culturais. Será que essa elite dominante tem interesse verdadeiro em problematizar questões sobre a vida dos afrodescendentes? Como a memória dos negros é preservada nos museus? Em relação a salvaguarda dessas memórias:

É o caso das memórias afro-brasileiras, que foram manipuladas, deturpadas e minimamente preservadas em museus, por conta de um ideal de branqueamento nacional, que, aliado a um imaginário civilizatório marcado por perspectiva eurocêntrica, produziu imagens sobre a presença do negro na sociedade brasileira marcadas por preconceitos e abordagens reducionistas sobre culturas africanas, suas diásporas para o Brasil e sua participação no desenvolvimento local, ao longo dos séculos até a atualidade. (CUNHA, 2017, p. 78-79).

A realidade encontrada nos museus do Brasil é condizente com uma relação completamente desfavorável para o negro/preto, dentro da vida cotidiana, que por conta de uma política de Estado segregacionista não localiza os negros como iguais em relação aos brancos. Tendo em vista que o racismo velado no país nos faz abrir indagações defendidas através de uma elite intelectual, reflexo de seu tempo, e de seu próprio preconceito, acarretando desdobramentos como o mito da democracia racial no Brasil.

Voltando à questão específica das formas de representação sobre as histórias, memórias e culturas de negros e afrodescendentes em museus, percebemos a recorrência de abordagens a partir de olhar exotizante e exotizado, e ainda sob silêncio e discurso reducionista e deturpado [...]No

passado, seus documentos culturais foram encaminhados para o âmbito da perspectiva etnográfica, já que a eles era negada a perspectiva histórica, uma vez que a história estava relacionada a uma ideia eurocêntrica, de cunho judaico-cristão, que não combinava e não coincidia com as ideias relativas à cultura e ao desenvolvimento, e com a imagem inferiorizada e racializada que se atribuía a grupos étnicos africanos, afrodescendentes e indígenas. No ambiente em que se discutia e praticava uma ciência evolucionista voltada à ordem e ao progresso republicano brasileiro, pouco a pouco foram sendo forjados referências e imaginários que colocavam em nível inferior as culturas africanas, afrodescendentes e ameríndias. (CUNHA, 2017, p. 85).

Problemáticas que tangenciam a vivência do povo negro no Brasil em detrimento as diferenças existentes no ato de ser ou não negro na sociedade nacional, abrem vazão a um entendimento que a trajetória e riqueza da cultura afro-brasileira não é fator de preocupação, no que tange a questões socioeconômicas. E o que dizer em relação a essa representatividade negra nos museus? Continua o autor:

No que diz respeito ao Brasil, observamos que elementos das culturas afro são tratados pelo viés do conceito de popular e folclórico, sendo perceptível a relação destes conceitos com aquilo que não é complexo, como forma de expressão mais simples e por este caminho, com aquilo que está relacionado às classes populares; É também no passado que é abordada a participação de homens e mulheres negros no universo do trabalho, ou seja, o negro é sempre essencializado como escravo; com o agravante de que a escravidão tenha estado reduzida ao ambiente rural, ou seja, não se fala sobre a importância e participação fundamental da mão de obra negra em todo o sistema econômico do Brasil, ao longo de mais de trezentos anos. Por outro lado, não se apresenta e discute a situação do negro e seu trabalho após a abolição da escravatura, como se no âmbito da produção econômica, o Brasil tivesse, enfim, embranquecido, reforçando-se a ideia de que a imigração europeia a partir do século XIX deu conta de todas as demandas de produção. Logo, a perspectiva contemporânea do mercado de trabalho e suas relações históricas com a gênese do Brasil e suas formas de exploração da mão de obra negra, com as consequências para a qualidade de vida e acesso a bens, na atualidade, não são tratadas em nossas exposições [...] (CUNHA, 2017, p. 85).

A representação pitoresca e estereotipada do negro se evidencia de forma extremamente corriqueira. O Estado que deveria prover uma representatividade fidedigna por conta da dívida histórica que tem com os afrodescendentes renega essa possibilidade e acaba por fomentar e ou protelar os negros relacionando-os a uma gama de estereótipos infames.

O que me levou a escolher o espaço do MUHNE, para apresentar a performance foi justamente a maneira característica e defasada pela qual o negro é representado na exposição permanente, um diálogo direto ao “Pensamento museológico de Gilberto Freyre, que acabou se desdobrando em uma exposição

que vai remontar para o público os processos que tangenciam a formação da região Nordeste através da influência de diversos grupos sociais, tais como: o europeu, portugueses, ingleses, franceses, holandeses, os africanos, os indígenas, dentre outros.

[...] Freyre cunha eufemismos raciais tendo em vista racionalizar as relações de raça no país, como exemplifica sua ênfase e insistência no termo morenidade; não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente quanto espiritualmente, através do malicioso processo de embranquecer a pele negra e a cultura do negro. É curioso notar que tal sofisticada espécie de racismo é uma perversão tão intrínseca ao Brasil a ponto de se tornar uma qualidade, diríamos, natural do Branco brasileiro [...] (NASCIMENTO, 1978, p. 43).

O negro pela ótica institucional não é posto enquanto figura de valor e de importante influência nos processos que tangenciam a formação de uma identidade nordestina. Os afrodescendentes nesse museu são representados a partir de um olhar branco, judaico-cristão, higienista, classista, racista e parado no tempo.

Falta na exposição permanente do museu representatividade dos afrodescendentes, que permeie a importância de fato sob a verdadeira contribuição desse povo à cultura nordestina e nacional.

[...] De fato tanto o paternalismo, quanto neocolonialismo e o racismo que permeiam a obra de Gilberto Freyre são mais perniciosos que todo seu elenco de eufemismos. Batizados de morenidade, metarraça ou qualquer outro nome que sua imaginação possa fantasiar, a farsa de Gilberto Freyre se desarticula na contradição de seu próprio raciocínio e de suas próprias palavras; pois o paladino das mestiçagens étnico-culturais afirma que estas ocorrem entre os brasileiros [...] Devo observar de saída que este assunto de "democracia racial" está dotado para o oficialismo brasileiro, das características intocáveis de verdadeiro tabu. Estamos tratando com uma questão fechada, terreno proibido sumamente perigoso. Ai daqueles que desafiam as leis desse segredo pobre dos temerários que usarem trazer o tema atenção ou mesmo análise científica! Estarão chamando a atenção para uma realidade social que deve permanecer escondida, oculta [...] (NASCIMENTO, 1978, p. 45).

Partindo da premissa racista e classista presente na obra de Freyre como o Nascimento (1978) explicitou, não é difícil entender o porquê de em pleno séc XXI, o (MUHNE), utilizar-se de pensamentos tão ultrajantes no que tange os preceitos do mito da democracia racial desenvolvido pelo seu patrono fundador.

[...] Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem permanecido unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da "democracia racial". Uma "democracia" cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver, só um dos elementos que a constituiriam detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país. Não está patente que neste exclusivismo se radica o domínio quase absoluto desfrutado por algo tão falso quanto essa espécie de "democracia racial?" [...] (NASCIMENTO, 1978, p. 46).

Quanto a expografia do MUHNE, onde está presente na exposição das lideranças negras? Onde encontramos a contribuição afrodescendente para a academia? Onde fica presente a contribuição das lutas e movimentos negros do Nordeste? Eis mais umas indagações: e as problemáticas das lutas dos afrodescendentes? Por que questões que tangenciam uma visão não estereotipada em relação ao negro no MUHNE, não são evidenciadas?

O que a memória da escravidão contém, ou o que o seu esquecimento oculta é, de início, a presença do Estado em uma operação de violência. Perseguição, sequestro e tortura faziam parte deste empreendimento que tinha, também, por característica, a tentativa de alienar o indivíduo da sua identidade inicial, privando-o, inclusive do seu nome, obrigando-o a desligar-se dos laços culturais e históricos que apoiavam a sua existência. Tentativa esta que não se concretizou por conta das várias estratégias de resistência logradas pelas mulheres e homens africanos escravizados que aqui chegaram e por seus descendentes, ao longo dos últimos cinco séculos. Cabe aos museus contar e recontar estas histórias, valorizando a presença e participação africana na nossa formação cultural, demonstrando a sua força e resistência e ressaltando a sua grande colaboração para que pudéssemos ser o que somos hoje. Tal é a importância que creditamos às memórias africanas e afro-brasileiras: combater preconceitos e dar força para que possamos resistir e prosseguir. (CUNHA, 2017, p. 88).

Essas premissas apontam que cabe ao museu tradicional e ao Estado, um processo de reinventar-se, refazer-se, e assim rever seus posicionamentos quanto a questões primordiais para o bem viver do povo negro e seus processos como cidadãos, pessoas de importância na construção de uma narrativa político-social nacional. A força do povo negro e seus papéis de resistência política, religiosa, social e individual, configuram-se como uma força e vontade de mudança político-social. A luta é por um país constituído por museus e pessoas cientes das realidades que permeiam as diferentes vivências no exercício diário e hercúleo da cidadania como afrodescendente e ser humano. Voltando a (re)performance:

A permanência temporal de uma obra que investiga a presença, só pode ser mantida a partir da realização da mesma, para que o trabalho não se perca e nem morra. É importante atentar também que buscamos, pelas urgências, emergências poéticas (e acadêmicas), investigar e clarificar algum tipo de caminho, “estrutura” que busque materializar o subjetivo. Materializar a vida através da arte. Justamente porque tanto a vida, quanto a arte (híbrida), são mutações contínuas. Não é algo possível de ser controlado completamente. Quando o trabalho segue com esse caráter, não existe apenas um tipo de caminho. Assim, os materiais que forem fruto deste trabalho serão resultado da necessidade de que venham a surgir/existir. Atualizar experiências, imagens, discursos, contextos. Investigar aquilo que ainda não é, e que só será, a partir da experiência. (PIÑEIRO, 2016, p. 21).

A (re)performance foi realizada na exposição permanente do MUHNE por se constituir pelo setor educativo da instituição e a mesma tem uma proposta de representatividade do povo negro, para além dos estereótipos. O que pode possibilitar construção de relações e experimentações entre o corpo cênico, meu próprio bairro e a exposição. A exposição permanente *Nordeste territórios plurais, culturais e direitos coletivos* é composta por módulos diversos que tentam, por meio de sua narrativa expográfica, expressar ao público visitante a influência de diferentes culturas, grupos sociais e étnicos no processo da formação de uma “identidade nordestina”. Dividida por diferentes módulos-salas e eixos temáticos, entre eles: (1) módulo das influências; (2) indígena; (3) navio negreiro; (4) produção do açúcar; (5) instrumentos de suplício; (6) tradições populares; (7) casa grande; (8) maracatu Nação Elefante; (9) candomblé e umbanda; (10) ex-votos; e (11) módulo sertão.

Não existem muitos estudos no Brasil que abordam a performance como meio de fruição artística a partir de uma exposição museal, o que mostra o sentido de descoberta e construções de diferentes possibilidades de aprendizagem sobre a temática. Desta forma, esta pesquisa apresenta uma proposta diferenciada para refletirmos sobre a presença da arte em espaços não formais, como os museus, estabelecendo uma relação entre acervo, mediador e público. Foi produzida uma exposição que propõe ao público uma expografia referente à formação da região Nordeste, com a influência de diversos grupos sociais, tais como: o europeu (portugueses, ingleses, franceses, holandeses); africano, indígena, dentre outros, como já vimos anteriormente.

Escolhi um espaço na exposição no qual apresenta a ama de leite Mônica, que está próxima aos instrumentos de tortura. Lugar de muita violência nas relações e, ao mesmo tempo, apresenta a capoeira, simbolizando o estereótipo do negro folclórico. É um espaço revelador, onde ocorreu a apresentação da (re)performance.

Na (re)performance, a fase 01, iniciei utilizando um parangolé para demarcar o corpo, simbolizando a figura feminina e o divino, inerente à Orixá Iansã. Os movimentos corporais se aliaram aos desenhos compostos pelo corpo e pelo tecido em cena. Os movimentos circulares e esvoaçantes compõem essa relação entre o corpo e o divino, desdobrando-se em uma personificação dos movimentos do Orixá Iansã no terreiro. Aos poucos ficando imóvel. Finalizando, então a fase 01.

Na fase 02, enquanto o corpo do artista/*performer*/educador continuou em movimento. Houve uma representação do desligamento entre o corpo vivo e a materialidade, na exposição em frente as coroas do maracatu Nação Elefante, uma analogia à morte-vida se construiu.

A Fase 03, foi sobre a entrega do corpo ao onírico, transcendência, interagindo com os elementos que compõem a exposição e essa relação dada entre morte, vida e espiritualidade. Tendo em vista que durante essa fase de mudança dimensional de vida, funcionou enquanto representação, trocas de figurino e um adereço vermelho cobrindo o rosto do artista/*performer*/educador. A performance foi finalizada em frente ao museu no mural canavial do artista Francisco Brennand (1927-2019). Existem certas verdades arianas, que no mundo onírico não tem poder, e essa representação e ligação com o sagrado foi instituída pela troca e projeção de relações entre corpo mente, sagrado e profano.

Optei pela utilização de uma camisa preta com grafismos de uma marca do meu bairro a *Bomb Street*, que delimita uma estética que mistura elementos do grafite, skate, hip hop e cultura das ruas, sendo essa marca muito famosa no bairro da Mirueira, e pensada por pessoas da localidade, considerei um marcador importante por explicitar relações de pertença e envolvimento do meus processos de experimentação artística em diálogo com os demais artistas locais. O adorno vermelho que utilizei na cabeça foi um acessório criado pela cientista social e artesã Jamille Barros, dona da Garimpos da Preta, é composto por contas, fios e tecidos, a distribuição das contas foi feita de forma assimétrica para garantir pontos de visão limpos e faz alusão ao adé que cobre o rosto da orixá Iansã.

Essa performance foi apresentada na exposição permanente do MUHNE. A (re)performance *Mirueira e seus Mucambos* (2022), ganhou esse nome pelo fato de eu ser morador da Mirueira e do fato dos Mucambos ou Mocambos, estarem também presentes na realidades de muitas famílias nordestinas, carentes até hoje,

orbitando a obra do Gilberto Freyre, então idealizador dos museus em que a (re)performance ocorreu.

Figura 22 - Mirueira e seus Mucambos



Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Figura 23 - Mirueira e seus Mucambos



Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Figura 24 - Mirueira e seus Mucambos



Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Figura 25 - Mirueira e seus Mucambos



Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Figura 26 - Mirueira e seus Mucambos



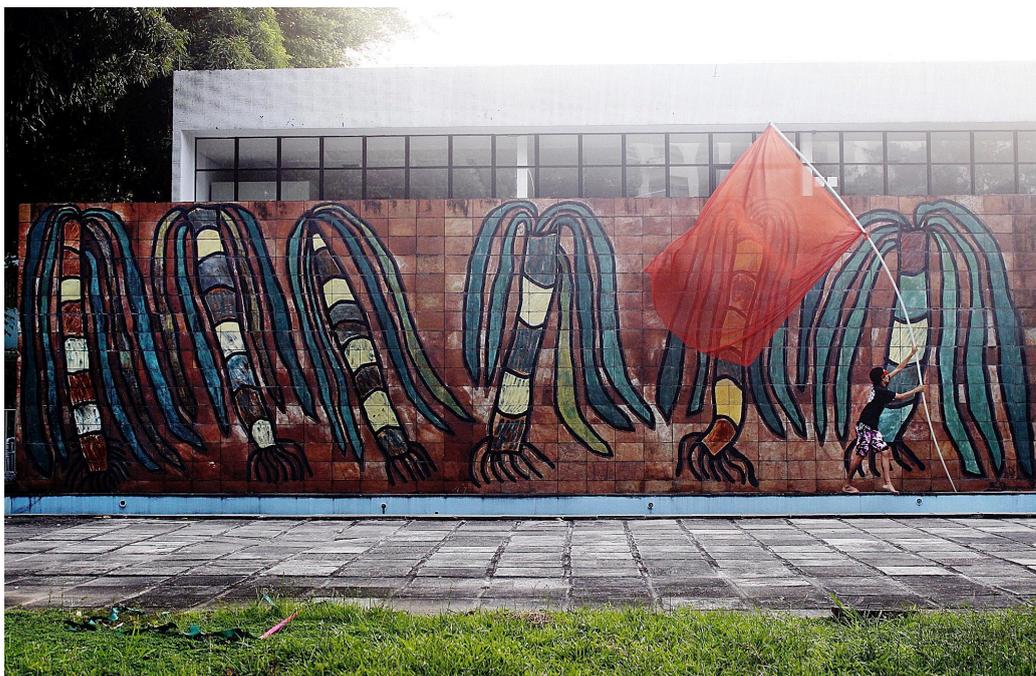
Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Figura 27 - Mirueira e seus Mucambos



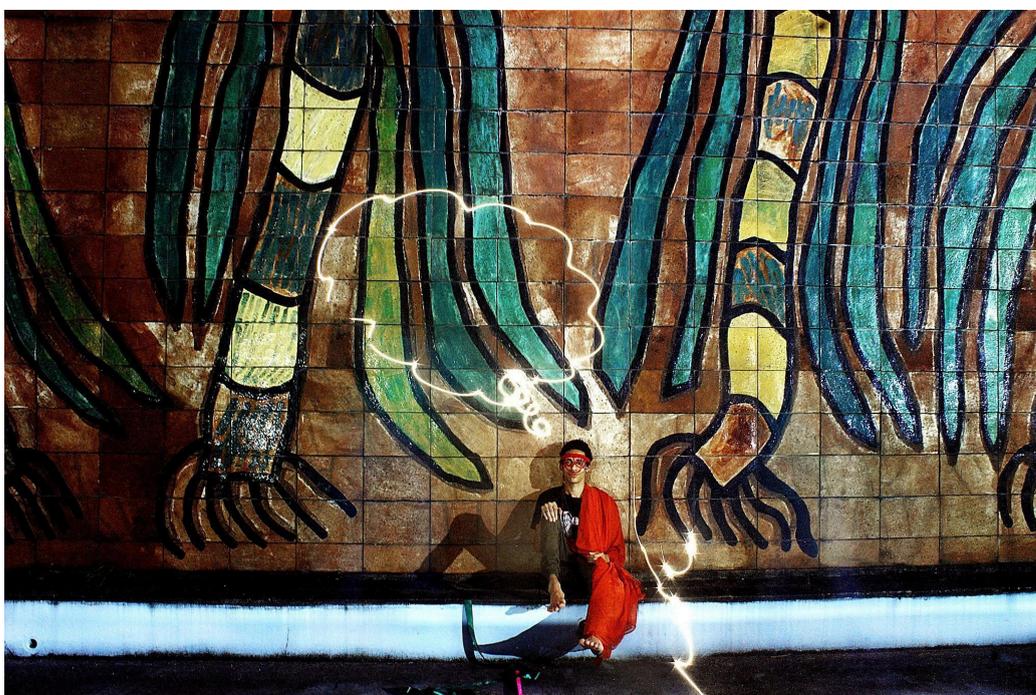
Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Figura 28 - Mirueira e seus Mucambos



Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Figura 29 - Mirueira e seus Mucambos



Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira e seus Mucambos. Colagem. A4. Fonte: Alisson Henrique, 2022.

Tendo elencado a construção de diálogos com alguns elementos presentes em outras (re)performances apresentadas por mim em equipamentos culturais, e a criação da (re)performance *Mirueira e seus Mucambos* (2022), pretendemos no quarto capítulo fazer uma análise sobre as (re)performances e preceitos relacionados a questões étnico-raciais.

4 REFLEXÕES SOBRE QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS E (RE)PERFORMANCE

Figura 30 - Caminhar e Seguir



Fonte: Cleyton Nóbrega, Caminhar e seguir. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

Foram inúmeros os desafios que foram surgindo no decorrer desta pesquisa que envolveram diversas esferas e reformulações de ideias, mas no final das contas foram se delimitando e sendo resolvidos enquanto a escrita foi ocorrendo e em conversas de orientação e também com os demais colegas que viveram situação semelhante.

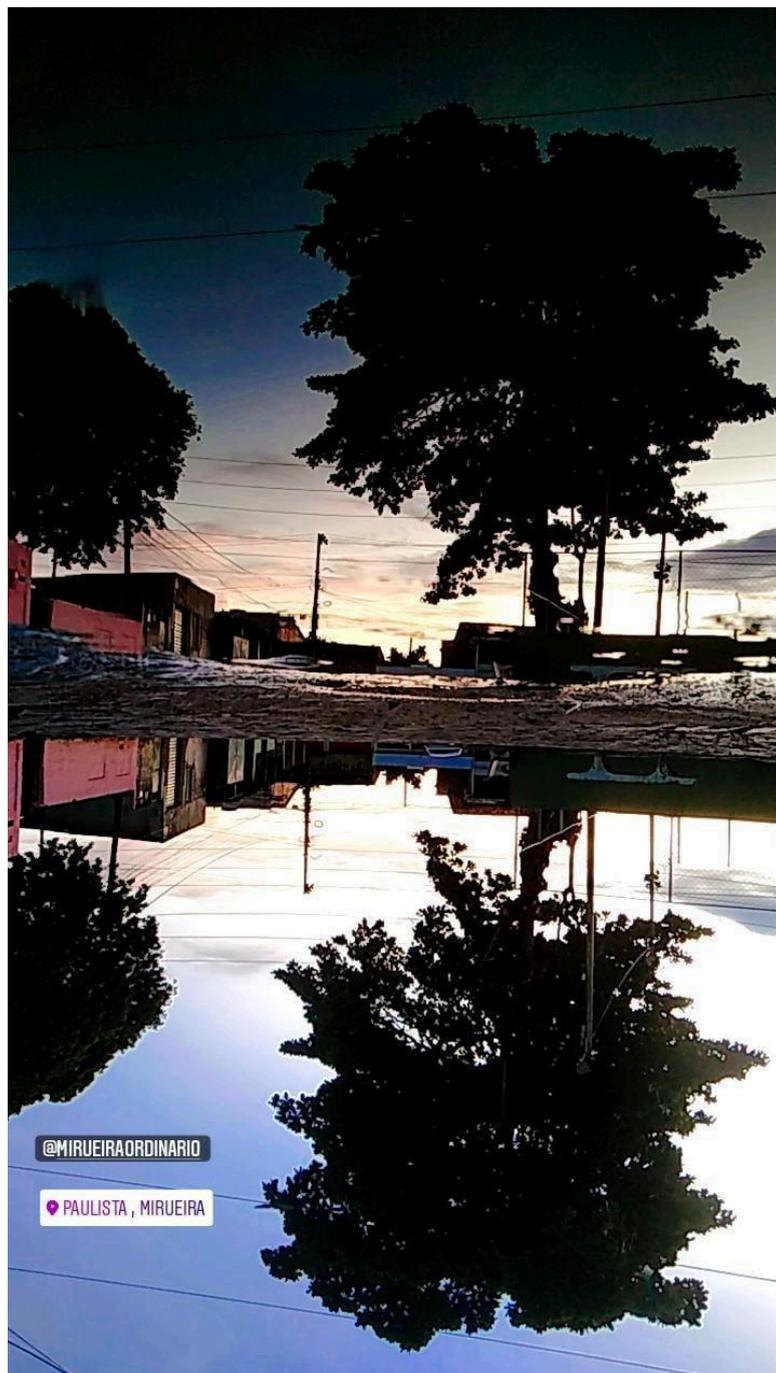
Às vezes não sabemos muito por onde começar, até que ponto podemos ir, e tem determinadas construções do saber e aprendizagens que de fato, surgem como

fruto das experiências. Construir metodologias, procedimentos, meios e caminhos para desenvolver minha prática enquanto pesquisador, performer, educador, me estimularam e estimulam a explorar as minhas produções artísticas e refletir sobre o quanto essas produções estão relacionadas com as minhas visões de mundo, as coisas que gosto e as que me incomodam, sejam elas questões sociais, de gênero, classe ou etnia, etc.

Acabei percebendo que as construções de repertório (re)performativo me atraem a um longo tempo. Sempre fiquei pensando antes de começar o mestrado em como que os meus trabalhos artísticos da (re)performance, poderiam estar inseridos numa dinâmica de reflexão, repetição, atualização, reapresentação, na construção de relações entre arte-mundo, público-artista.

A possibilidade de salvaguardar essas produções, pontuam não só meus experimentos artísticos, demarcam um recorte de uma visão de mundo em um determinado espaço de tempo. E que no futuro pode servir de reflexão, problematização e apontamentos diversos para outros pesquisadores, artistas, produtores culturais, profissionais dos museus, os que têm curiosidade e fazem, consomem arte e cultura.

Figura 31 - Mirueira no amanhecer



Fonte: Cleyton Nóbrega. Mirueira no amanhecer. Colagem. A4. Fonte: Arthur Nóbrega, 2022.

Os apontamentos reflexivos sobre todo esse processo de me debruçar sobre minhas (re)performances me fazem pensar que as reflexões do viver e da relação da vida e conhecimento é contínuo, ininterrupto; os diversos níveis de saberes se desenvolvem na incorporação de novos elementos, novas configurações do

sensível, das subjetividades, desencadeiam-se nos questionamentos de si mesmo no mundo, na autocrítica e refazimento.

Figura 32 - Terminal de ônibus da Mirueira



Fonte: Cleyton Nóbrega. Terminal de ônibus da Mirueira. Colagem. A4. Fonte: Arthur Nóbrega, 2022.

Nos meios de estudos desta pesquisa me deparei com as inúmeras reflexões que fiz sobre mim mesmo no mundo. Acima de tudo, acredito que a construção desses processos se caracterizaram por meio de enfrentamento de incômodos, de perceber o quanto o fato de ser negro e que estar em determinados lugares era se por a mira do julgo ou crivo da branquitude.

Vivi episódios peculiares nas minhas experiências de trabalho em equipamentos culturais da RMR, e sempre me sentindo na mira da branquitude, sentindo o quanto minha presença, às vezes, era causadora de certos incômodos relacionados a tudo que nós construímos diálogo até esse momento, etnia, classe e distribuição de corpos. Um corpo de um educador negro em um museu tradicional é carregado de marcadores sociais, políticos, étnicos e acredito que perceber e me relacionar com esses desconfortos, abriu a minha mente para um sentido reflexivo e crítico de mundo, da arte, vida e lugares de validação de discursos como o museu.

Figura 33 - Hospital da Mirueira ao fundo



Fonte: Cleyton Nóbrega. Hospital da Mirueira ao fundo. Colagem. A4. Fonte: Arthur Nóbrega, 2022.

A essa altura reflito sobre que tipo de mundo vivemos e daremos para as gerações futuras, e me guio por um questionamento: que tipo de sociedade deixaremos enquanto nosso legado aqui na terra? Será que as questões levantadas por mim até esse momento por intermédio desse processo de pesquisa são necessárias? Sobre reflexões de mundo:

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos. (KRENAK, 2019, s/p).

O autor Ailton Krenak (2019) nos falou sobre a importância que precisamos dar as nossas trajetórias de vida e ao respeito que devemos ter em relação a nossas memórias e identidades, vivemos numa realidade de mundo feita para nos deixar alienados, entorpecidos das verdades do mundo, entretanto a loucura de dinâmicas

de vidas inseridas nas nossas realidades e relações com o mundo não podem nos cegar das inúmeras mazelas sociais e políticas que vivemos.

Figura 34 - Entardecer quadra da Mirueira



Fonte: Cleyton Nóbrega. Entardecer quadra da Mirueira. Colagem. A4. Fonte: Arthur Nóbrega, 2022.

Nossas trajetórias no planeta terra tem importância, cada um de nós é único, estamos presenciando a vida se tornar a cada dia mais cruel, descartável, e existem uns que dizem que essas questões de violência e de não validação de memórias é consequência do final dos tempos. Mas as inúmeras máculas sociais e políticas que vivemos vem de uma herança maldita do patriarcado, machismo, racismo, homofobia, difundidos em inúmeras sociedades por séculos.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é

exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, s/p).

Adiar o fim do mundo é estar inserido nos processos de reflexão e questionamento do mundo, é estar em constante diálogo com as perspectivas de importância de inúmeras trajetórias de vida, é (re)performar trabalhos que problematizam os problemas e máculas do mundo; é a escrevivência de nossas trajetórias enquanto mortais, falíveis e pensantes. e todos esses aspectos dialogam com minha poética autoral e minhas experimentações.

Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade[...] Narciso. A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebês das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos [...] (EVARISTO, 2020, p. 38).

No mundo que tenta apagar ou deslegitimar a importância e beleza das religiões de matriz africana, nos deparar com maneiras de preservar nossas trajetórias de vida por meio da escrita é um salutar, a escrevivência de nossas trajetórias pode vir a fortalecer no futuro e no presente nossos irmãos afrodescendentes.

Refletir sobre a nossa produção potencializa nosso trabalho numa tessitura de valor e importância no sentido de construção e fortalecimento de inúmeras identidades negras existentes. Que espaços nos dão voz? Ter voz no mundo que vivemos é visto por determinados grupos como um verdadeiro luxo, para determinados grupos, a força e resistência negra não é levada a sério, é até deslegitimada, herança de um pensamento hegemônico neoliberal, que bebe de uma estrutura colonizadora racista e genocida.

Em *Pureza Tupiniquim* (2015) foi possível questionar a expografia do IRB e o lugar que esse museu tradicional coloca os povos indígenas. Como não questionar uma expografia que enaltece os feitos da branquitude colonizadora? Questiono se em pleno século XXI podemos naturalizar uma expografia tão arcaica em relação aos povos indígenas.

Apresentar esse trabalho nesse lugar foi para mim um rompimento de uma lógica racializada. Eu, pessoa negra que fiz parte do educativo da instituição, observava os comentários das pessoas em relação ao acervo, e seus incômodos, que na maioria das vezes era perceptível, tão perceptível que algumas dessas pessoas vinham e conversavam comigo sobre o lugar e suas narrativas expográficas e a maneira como os indígenas e afrodescendentes é trabalhada pela instituição, numa ótica da branquitude, com elementos que eles julgam ser importantes ou não.

O que mais me incomodava e incomoda até hoje, tendo em vista que nada ou quase nada mudou no sentido de expográfico no IRB, são as ausências. A ausência de representatividade devida, mas eles preferem dialogar sobre as sociedades totalitárias e a burguesia europeia e suas visões de arte e vida, uma lástima. (Re)Performances como *Pureza Tupiniquim* (2015) viabilizam problematizar as exposições e ações educativas de museus, que insistem em amarras de puro retrocesso:

[...] cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva [...] (MARTINS, 2021, p. 85).

Lêda Martins (2021) nos esclarece que o ato performativo pode potencializar a revisão dos fenômenos que englobam a contemporaneidade, o que por consequente fortalece a idealização, fomento de mais trabalhos como a (re)performance *Pureza Tupiniquim* (2015), por questionar os signos reinantes e uma configuração de salvaguarda de memórias brancas tidas como de maior valia por instituições como o IRB.

Não posso dizer que me via, vejo ou que me orgulho de ver a maneira como meus ancestrais são representados e apresentados naquele espaço, como um mero pedaço de carne, isso sempre me causou enorme espanto, choque e incômodo.

Atravessamentos Estéticos (2016) foi um trabalho que abriu questionamentos sobre essa atualização tardia de questões sócio-políticas contemporâneas dentro do próprio IRB, por não me ver e me perceber relevante naquele espaço e perceber que os colegas de trabalho partilhavam do mesmo incômodo, nos unimos eu e Guga Dogão, para problematizar as ausências desse museu.

Acredito que seja interessante frisar que a coordenação do educativo da instituição na época em que eu estava lá se questionava sobre a dificuldade que o museu tinha e tem até hoje de se inserir na comunidade da várzea, e naquela época tentaram de diversas maneiras aumentar essa interação entre a comunidade e o museu.

Era bastante difícil ver a comunidade participando das ações educativas e dos projetos que a instituição desenvolvia para ver a comunidade mais participativa em seu espaço. Por lidar com uma maneira de falar sobre a história e as etnias por intermédio de uma ótica europeia racista, ficam claras essas amarras e barreiras institucionais que não chegavam ao público e repito, até hoje esse é o mesmo problema enfrentado pela instituição.

Refletir sobre as potencialidades de *Atravessamentos Estéticos* (2016) me deixa contente, foi uma das raras vezes que vi as pessoas da comunidade da Várzea participando de maneira espontânea, tanto na apreciação da (re)performance quanto na participação nas demais oficinas que ocorreram no dia. Dialogar com o público partindo de algo que eles gostam, uma trilha de Nação Zumbi, e abrindo questionamento sobre a cidade e os elementos que a atravessam e acabam atravessando as pessoas. Foi de fato uma experiência surpreendente, não só pelo nível de interação, mas também pelas reflexões que surgiram em minha cabeça por meio dessa experiência.

As pessoas virem ao final desta (re)performance me abraçar e agradecer ou elogiar a apresentação do trabalho me motivou a seguir nessas reflexões relacionadas a questões étnico-raciais, mediação artística e museu. Decidi a partir deste trabalho focar em mais trabalhos (re)performativos o que nos leva a ao nosso próximo trabalho.

Figura 35 - Reflexos da Mirueira



Fonte: Cleyton Nóbrega. Reflexos da Mirueira. Colagem. A4. Fonte: Arthur Nóbrega, 2022.

Pureza Encarnada (2017) demandou um percurso de pesquisa mais aprofundado, tive um tempo maior para o desenvolvimento deste trabalho. Os processos de experimentação, elaboração, ensaios foram muito elucidativos e propiciadores de reflexões e aprendizagens. Consegui acompanhar de maneira aproximada o trabalho de montagem e organização da curadora da exposição em que apresentei este trabalho, Mariama Luz. O processo de trabalho imersivo e de ensaios, desenvolvimento da (re)performance foi muito gostoso. Foi outro aprendizado, fiquei muito contente com o retorno do público e também com o resultado final. Trabalhos que dialogam sobre questões étnico-raciais além de terem

se tornado meu foco na academia e na vida, serviram para que eu me entendesse melhor no mundo e meus processos de fruição, experimentação e produção artística minha afrobrasilidade.

[...] Os sujeitos do rito, cujos figurinos e adereços escrevem no corpo uma paisagem simbólica alterna, evocada pela reminiscência, cantam e dançam a memória de África, lugar perdido e achado, transcrito perenemente pela performance ritual [...] As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimentos e fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda. A cultura negra nas Américas é dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o reconhecimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reiteram e revelam [...] as genealogias da performance [...] (MARTINS, 2021, p. 70-71).

A autora nos esclarece que trabalhos performativos que tocam em questões sensíveis rompem com paradigmas sociais, étnicos e políticos. Trabalhos de artistas que dialoguem com o sentido de despertar a emancipação intelectual das pessoas precisam e devem ser valorados, e pesquisar sobre esse tipo de produção além de me propiciar aprendizagens, possibilita que eu possa dialogar sobre realidades de vida, construídas no presente, tendo reflexos no passado; em constante processo de mudança, de transformação de realidades e mentalidades das pessoas, a busca por mudança de perspectivas alienantes é uma das maiores prerrogativas de minha produção.

As rupturas com diversos signos reinantes e a relação de dor advinda do racismo, preconceito e depreciação do sagrado afrobrasileiro foi um mote problematizador desta (re)performance, cresci numa realidade cristã protestante, mas devo a relação com minha avó Eunice e também a minha mãe Abigail, um olhar outro em relação às religiões de matrizes africanas, enxergar o sagrado do outro com respeito e me relacionar com o próximo pela ótica da generosidade, cortesia e amor.

Figura 36 - Museu de si



Fonte: Cleyton Nóbrega. Museu de si . Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

Voltando a *Pureza Encarnada* (2017), foi um trabalho revelador de potências e me ajudou a refletir sobre a importância de preservar e respeitar o sagrado das pessoas, e refletir sobre a arte, (re)performance enquanto propulsora de reflexão e relação com subjetividades, a quebra de signos, instituições e preceitos reinantes e

racistas, me ajudou a me perceber enquanto artista e cidadão em uma luta partilhada com tantas outras pessoas, a luta por equidade étnica, respeito e valorização da trajetória do povo preto, o que reverberou no despertar de meus processos, meu corpo, arte e meu bairro criando relação com esses espaços tão embranquecidos e higienizado que são os equipamentos culturais aqui no Brasil.

Figura 37 - Mirueira em mim



Fonte: Cleyton Nóbrega. *Mirueira em mim*. Colagem. A4. Fonte: Acervo do autor, 2022.

Mirueira e seus Mucambos (2022) surgiu como um ponto de crítica a uma estrutura alienada e escravocrata que é a exposição permanente do MUHNE e surge também como a (re)performance maximizadora de elementos presentes em

outros trabalhos (re)performativos que surgiram durante a minha trajetória de produção artística no que tange a mediação artística em museu.

Me perceber como pessoa preta, periférica transitando por anos dentro dessa exposição por fazer parte do educativo da mesma, me fez ter uma série de incômodos, e me entender enquanto alguém que mora em Mirueira e tece diálogo com essa expografia por intermédio da (re)performance, me coloca a pensar sobre quantas pessoas no meu bairro tiveram, têm ou terão a oportunidade de questionar e problematizar essas questões.

Tive acesso a uma educação privilegiada em relação a tantas outras pessoas que moram em locais semelhante a mim nesse país, por isso acredito que enaltecer a cultura preta e a minha trajetória de vida refletida nesses processos, como uma devoluta a tanta dor e descaso por parte do Estado para com os afrodescendentes.

Esta pesquisa dialoga sobre a minha escrivência, minha relação com a arte e museus, dialoga sobre vida e morte, respeito e desrespeito, o lugar do preto é onde ele quiser estar e que sejam lugares de circulação de coisas boas, respeito e enaltecimento desse grupo que construiu e constrói a verdadeira riqueza desse país.

Considero que um dos “resultados” desta pesquisa seja a potencialidade do uso da (re)performance enquanto elemento potencializador da arte reflexiva, fluida, em constante processo de formulações e reformulações. Cada obra desenvolvida no decorrer desta pesquisa e suas referências, tratam de minha trajetória de vida e luta, de meu olhar sobre a vida e o mundo, os museus, arte e o viver, minha escrivência como nos pontua Conceição Evaristo (2020, p. 41):

Creio que a escrita pede isso. O tempo todo é preciso assuntar a vida. Várias situações e elementos podem desencadear em mim um processo criativo. Escutar uma música prestando atenção na modulação da voz, ver pessoas dançando, assistir a um espetáculo teatral, escutar uma notícia, remexer na memória passada. Recentemente, passei a gostar de escrever na madrugada, pois preciso do silêncio em casa ou em algum bar ou restaurante vazio [...].

Assim como a autora aprendi com este trabalho a escrever sobre mim e minhas experiências na vida, aprendi a ter um olhar mais generoso em relação às pessoas e o mundo, e tive minhas visões e perspectivas de mundo transformadas, sendo construída, mediada por minhas relações de trânsito no espaço onde vivo vejo, sinto e sou.

Torço para que os estudos em (re)performance no Brasil continuem existindo e resistindo. Que continuem sendo documentados e praticados por tantos artistas no vasto país que é o Brasil e que eu possa por meio deste trabalho propiciar mudança de perspectiva e reflexões sobre arte-vida.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural e social. *In*: BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane Galvão. (orgs.). **Arte educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **Visível audível tangível**: mitos do corpo na performance em Pernambuco. Recife: Provisual Gráfica. 2018.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Atuação da Força Nacional ajuda a reduzir criminalidade no País. **Serviços e Informações do Brasil**, 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/justica-e-seguranca/2020/03/atuacao-da-forca-nacional-ajuda-a-reduzir-criminalidade-no-pais> Acesso em: 17 nov. 2021.

CABRAL, Nena. **Paulista é uma das líderes em homicídios em Pernambuco**. Nena Cabral, 6 fev. 2018. Disponível em: <http://nenacabral.com.br/2018/02/06/paulista-e-uma-das-lideres-em-homicidios-em-pernambuco/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyr Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira. **Revista Científica/FAP**, jan. jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1525>. Acesso: 20 abr. 2022.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus, memórias e culturas afro-brasileiras. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 5, set. 2017 Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11545_MARCELO+NASCIMENTO+BERNARDO+D+A+CUNHA>. Acesso em: 20 abr. 2022.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular. *In*: BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane Galvão. (orgs.). **Arte educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DARRAS, Bernard. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre o processo de mediação cultural. *In*: BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane Galvão. (orgs.). **Arte educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009,

DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Ed. Paídos Ibérica, S.A.. 2008.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). **Escrivivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373> Acesso em: 12 out. 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HENRIQUE, Gustavo. Atlas da Violência 2019: Negros morrem cada vez mais em Pernambuco. **Tv Jornal**, 27 jun.2019. Disponível em: <https://tvjornal.ne10.uol.com.br/noticias-da-manha-pe/2019/06/27/atlas-da-violencia-2019-negros-morrem-cada-vez-mais-em-pernambuco-171925> Acesso em: 17 nov. 2021.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2019. Disponível em: <https://culturapolitica2018.files.wordpress.com/2019/09/ideias-para-adiar-o-fim-do-mundo.pdf>. Acesso em: 28 maio 2021.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, jan. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 15 out. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro. Editora Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *In*: BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (Org.) **Arte & Ensaios**. n. 32. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2016.

MUNANGA, Kabenguele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. [S.l], 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-noco-es-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2021.

MORAES, Lucas. **Recife é a metrópole do País onde os pobres são mais pobres**; entenda. Jc Online, 07 abr. 2022. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/economia/2022/04/14989784-recife-e-a-metropole-do-pais-onde-os-pobres-sao-mais-pobres-entenda.html>. Acesso em: 20 abr. 2022.

OLIVEIRA, V. H. N. **A gente combinamos de não morrer**: necropolítica e produção artística. *Conceição/Conception*, [S. l.], v. 9, n. 00, p. e020021, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8661943>. Acesso em: 18 abr. 2022.

PIÑEIRO, Maria Carolina de Hollanda Cavalcanti. **Estudos em Reperformance**: Registro da prática Pina, Marina em Carolina. 2016. 250f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

PINHEIRO, Mendes Cahu de; OLIVEIRA, Carolina; Alberto Cunha Miranda, Carlos. **Mirueira**: metrópole da dor: práticas de exclusão e táticas de resistência. 1940-1960. 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7475>. Acesso em: 17 nov. 2021.

PUIG, Carla Padró. Modos de pensar museologias: educação e estudos de museus. *In*: BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane Galvão. (orgs.). **Arte educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2019. E-book [70p.]. Disponível em: <https://lelivros.love/book/baixar-pequeno-manual-antirracista-djamila-ribeiro-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>Acesso em: 18 nov. 2021.

SANTANA, Pereira Mônica. A performance de criadoras negras e o corpo como discurso. *Cadernos do GIPE.CIT: O Discurso Negro nas Artes Cênicas*: processos, pesquisas, poéticas e epistemes, a. 21, n. 39, Salvador (BA): UFBA/PPGAC, 2017.

SANTOS, Severo Rodrigo dos. **Corpo embranquecido**: a performance negra como lugar de visibilidade dos corpos insurgentes. *Interfaces*, Rio de Janeiro, n.29, v.1, jan/jul, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/31480> Acesso em: 16 nov. 2021.